Giancarlo Carbone

El cine en el Perú: 1897 - 1950

testimonios



UNIVERSIDAD DE LIMA

GIANCARLO CARBONE

(DIRECTOR DE INVESTIGACIÓN)

EL CINE EN EL PERÚ: 1897 - 1950

TESTIMONIOS

UNIVERSIDAD DE LIMA

INDICE

Capítulo II: UN CINE MUDO NO TAN MUDO (1920-1930)

PRESENTACION

La suerte de transitar por un centro de documentación y archivo audiovisual por espacio de casi ocho años nos ha permitido ser testigos del pobre desarrollo en que generalmente se encuentra el levantamiento historiográfico nacional referente a medios de comunicación. Esta labor, tan sacrificada, incomprendida y sobre todo mal difundida ha sido nuestra ilusión y sufrimiento en los últimos años. Sin embargo, lo poco que se ha logrado, recién hoy se empieza a divulgar ya sea en artículos periodísticos, investigaciones, ensayos, libros y otros. Varias son las instituciones que vienen trabajando en esta tarea, a la cual nos unimos gustosamente desde nuestra propia experiencia como Centro de Documentación y Archivo de la Facultad de Ciencias de la Comunicación de la Universidad de Lima. La idea de lanzar una publicación de este estilo está

íntimamente ligada a las labores del Centro e inicia una nueva práctica en nuestro quehacer, es decir que paralelamente al trabajo cotidiano de creación y rescate de un archivo vivo de voces e imágenes de personalidades gravitantes de nuestro pasado y presente comunicativo nacional, buscamos también divulgar en forma impresa sus opiniones y testimonios como destacados testigos de la historia de la comunicación en el Perú.

El cine en el Perú: 1897-1950. Testimonios es la primera entrega que hacemos con este fin. Este documento ha sido posible gracias a la recopilación de entrevistas realizadas por el CEDOC desde el año 1987 hasta nuestros días, y hoy las damos a conocer por primera vez a la comunidad en general. Entre nuestros entrevistados hay ya algunos fallecidos recientemente como es el caso de don Juan Mejía Baca, (temprano bohemio del cine), la ilustre periodista Angela Ramos y el ingenioso técnico cinematográfico don Julio Barrionuevo a quienes dedicamos este primer número por habernos contado no sólo su pasado, sino también lo que ha hecho el cine por sus vidas. Verdad, olvidos, ilusiones, sacrificios es la prueba que nos dejan todos aquellos que han vivido en algún momento al cine como destino y que ojalá sirva de aliento a las generaciones venideras para que asuman con dignidad la profesión o la pasión por el cine.

Por último, quiero resaltar que esta obra no es producto de un esfuerzo individual sino más bien colectivo de un pequeño grupo de colegas con ilusiones comunes en la tarea del rescate de fuentes historiográficas para la posteridad. De allí, mi más abierto reconocimiento a Mimí Benavides, leal y paciente coproductora del proyecto, a Ronald Portocarrero, oportuno e indispensable compañero de investigaciones y a Jenny Canales por su infatigable y ordenado sentido del trabajo. También agradecemos a Nelly Shimabukuro y Liliana Herrera por su participación

en la realización de algunas de las entrevistas, lo mismo que a Isaac León y Oscar Quezada quienes desde el decanato y la dirección del Cicosul han apoyado de manera real y efectiva nuestro proyecto.

Giancarlo Carbone de Mora

Lima, setiembre de 1991

PROLOGO

La Colección Contratexto, publicación del CICOSUL, presenta un volumen de extraordinario interés: *El cine en el Perú (1897 - 1950). Testimonios.* El esfuerzo desplegado por Giancarlo Carbone de Mora y el grupo que ha colaborado con él desde el Centro de Documentación (CEDOC) de la Facultad no tiene precedentes, pues no existía ninguna aproximación al pasado del cine en el país a partir de testimonios personales que permitieran elaborar un recorrido por sus diversas etapas.

Había, realmente, una carencia clamorosa en lo que se refería al registro de la palabra viva de todos quienes, de una u otra forma, estuvieron vinculados al trabajo de producir o hacer ver cine en el Perú, salvo en reportajes periodísticos aislados y más bien superficiales. Cabe reconocer autocríticamente, la responsabilidad de quienes por causa de un concepto limitativo de la entrevista especializada, desdeñamos a los técnicos, a los exhibidores, a los ditribuidores e, incluso, a los actores, entre otras funciones, privilegiando casi en exclusividad a los realizadores. Ese

acercamiento a la entrevista encumbró la dimensión intelectual del hacer fílmico, el protagonismo creativo del director. En cambio, soslayó y marginó otras funciones por considerarlas secundarias, auxiliares o dependientes, carentes del sustento teórico y de las posibilidades conceptuales de la voz del realizador o guionista. Por parcialmente cierto que eso fuera no constituía ninguna razón valedera para marginar de la entrevista a esos mandos medios en la producción fílmica que son los camarógrafos, los sonidistas o los editores. Peor aún, cuando de pronto eran los únicos sobrevivientes de tiempos pretéritos como los años del cine de pitas y alambres, según la feliz expresión de Julio Barrionuevo.

Debido a ese prurito intelectual perdimos en su momento la indispensable entrevista grabada con Manuel Trullen, el sobreviviente más notorio hasta el año 1975 del cine peruano de los años 30 y 40. Perdimos, también, la entrevista con Franklyn Urteaga y con José María Roselló, con José Dapello y con Luis Bolaños. Y, así, con muchas otras memorias vivas del itinerario del cine peruano.

Es verdad, como se podrá comprobar en las respuestas de algunos entrevistados en este volumen, que no siempre la memoria es clara y los datos no pueden pasar en todos los casos como rigurosamente fidedignos. Hay evidentes lagunas y olvidos cuando no confusiones o equivocaciones. Pero eso no es tan grave ni significativo si es que no se toma al pie de la letra el texto de las respuestas. Porque de lo que se trata, principalmente, es del relato de la experiencia tal como es recordada y actualizada. Del registro oral, ciertamente imperfecto, parcial y todo lo subjetivo que se quiera, referido a la participación personal en esa aventura que fue y sigue siendo hacer cine en el Perú. En eso consiste el testimonio entendido como el ejercicio de dar fe de hechos, situaciones y personas desde, en este caso, la distancia y el tiempo transcurridos.

Además del mérito de recoger los testimonios de quienes intervinieron, con mayor o menor dedicación, en el cine peruano del periodo cubierto por este volumen, *El cine en el Perú (1897-1950). Testimonios,* tiene la virtud de hacer un ordenamiento histórico, de modo que las entrevistas vayan dando cuenta de los distintos momentos del recorrido cronológico que se inicia con la primera función pública de cine en Lima y culmina con los últimos estertores de la producción de largometrajes a fines de los cuarenta que, previamente, tuvo su momento de auge con las cintas de "Amauta Films".

Los entrevistados, protagonistas de la historia que cuentan son: Juan Mejía Baca, en su rol de músico del cine mudo; Angela Ramos, como periodista y vinculada a la promoción cinematográfica en los años veinte; Enrique Cornejo Villanueva, director del primer largo peruano visto en salas comerciales *Luis Pardo.* También Carmen Montoya, protagonista del filme *La Perricholi.* Luego, el técnico Julio Barrionuevo, el operador y laboratorista Pedro Valdivieso, el productor de noticieros Eduardo Tellería y el, para efectos de la entrevista, argumentista y director César Miró.

Preceden a esas entrevistas los testimonios "indirectos" de dos invitados especiales que, ciertamente, no tuvieron que ver con el cine de esos años. Ellos son el historiador Manuel Burga, que ofrece los marcos contextuales del periodo de la llamada República Aristocrática y del gobierno de Leguía, y el crítico e historiador del cine en el Perú Ricardo Bedoya que aporta datos inéditos concernientes a la constitución del espectáculo cinematográfico en el país y a las producciones locales durante ese mismo periodo.

Isaac León Frías

Agradecimientos

Eduardo Tellería por brindarnos acceso a su archivo fotográfico que nos ha servido para ilustrar este número.

Ricardo Guzmán por permitirnos trabajar con su coleción privada de revistas nacionales de cine.

La Dirección de Investigaciones Bibliográficas y Fondos Especiales de la Biblioteca Nacional del Perú por el apoyo brindado en la selección de fotografías que ilustran este número.

Archivo Peruano de Imagen y Sonido por la cortesía de facilitarnos su material sobre cine peruano

Violeta Núñez Gorriti por sus gestiones en contactarnos con el archivo Tellería.

Y en general a todos los que posibilitaron de una u otra manera la elaboración y publicación de este número.

*A Angela Ramos por su
aguda y anecdótica
memoria de la Lima que
vio el cine de antaño*

*A don Juan Mejía Baca
infatigable librero quien
tempranamente con sus
"Bohemios" hizo que el
cine no fuera tan mudo*

*A Julio Barrionuevo quien
dejó testimonio de su
pasión por el cine
antes de partir*

Capítulo I

UN ESPECTACULO PARA UN NUEVO SIGLO (1897 - 1920)

Nacido en las postrimerías del siglo XIX, el cine se exhibe por primera vez en el Perú el 2 de enero de 1897, aproximadamente un año y algo más después que fuera presentado en París en aquella célebre función del "Salón Indien" el 28 de diciembre de 1895. Al igual que en Europa, el nuevo invento también fascinó y cautivó a los peruanos.

El cine que llegó al Perú fue testigo y parte de los inicios, apogeo y crisis de la República Aristocrática (1895 - 1920). Epoca marcada por una solidez y/o rigidez del modelo económico-sociatal-señorial a pesar de su presen-

tación bajo una fachada figurativamente liberal y burguesa. El estudio del papel jugado por el cine en esa época, es hoy una de las claves para entender el cambio histórico-social que empieza a sufrir la sociedad peruana desde finales del novecientos y que luego, a partir de 1920, sería ya prácticamente irreversible. El cine ayudó a ensanchar el horizonte visual local, interiorizó nuevas costumbres, trastocó y rompió antiguas morales societales, presentó noticias sobre flamantes rumbos políticos y sobre todo inyectó una modernidad en una sociedad que a pesar de haber entrado a un nuevo siglo parecía aún estancada en los moldes sociales coloniales. Es, pues, bajo el signo del cine que hemos ido modelando nuestra cultura y construyendo nuestro imaginario y nuestros sueños.

La producción de películas nacionales en este periodo, fue escasa —ya que el cine era un oficio muy nuevo— lo cual no impidió que se lograra realizar algunos films como *Camino a la Oroya y Chanchamayo* (1899) *Las salidas de misa de 11 am. de la iglesia de San Pedro* (1904), *Corridas de toros en la Plaza de Acho* (1904), *Ejercicios de fuego de la batería Alfonso Ugarte del Callao* (1904) . *Los centauros peruanos* (1911), *Negocio al agua* (1913) , *Del manicomio al matrimonio* (1913) y algunos más.

La razón por la cual escogimos a estos dos primeros entrevistados (Manuel Burga y Ricardo Bedoya, en ese orden) es que precisábamos, por un lado, la opinión erudita de un historiador que hubiese trabajado el periodo de la República Aristocrática. En ese sentido Manuel Burga nos ayuda a anclar el fenómeno cinematográfico desde una perspectiva histórico-social más precisa. De otro lado, necesitábamos del aporte de un investigador minucioso del cine peruano y quién mejor que Ricardo Bedoya en esta materia ya que acaba de terminar de hacer uno de los levantamientos historiográficos más completos de la historia del cine nacional, con miras a una pronta publicación.

Manuel Burga *

Nació en Pacasmayo en 1942. Historiador. Realizó estudios en la Universidad de San Marcos. Luego, en París, obtuvo el doctorado por La Sorbona. Sus primeras investigaciones estuvieron referidas a la historia económica, después a la historia social y finalmente a la historia política. Actualmente trabaja en la historia de las mentalidades.

Entre sus obras figuran: *De la encomienda a la hacienda capitalista* (1976), *La sociedad colonial* (1979), *Apogeo y crisis de la República Aristocrática* (en colaboración con Alberto Flores Galindo) (1979), *Feudalismo andino y movimientos sociales* (1980), etc. Tiene en preparación el segundo tomo de *La utopía andina*.

---

* Entrevista realizada en abril de 1991

1.1 Lima y el cine durante la República Aristocrática

El cine llega al Perú el año 1897 y estos son años que nuestros historiadores han llamado años de la República Aristocrática. Quisiéramos saber ¿cómo era la Lima que recibió el cine? ¿Cómo era la Lima aristocrática?

Lima en esos años, finales del siglo XIX, era una ciudad de aproximadamente 150 mil habitantes, congregados principalmente en los distritos nucleares de lo que es ahora la Lima Cuadrada. Lima era lo que ahora es el cuadrilátero de Pizarro. Aún no existían las zonas residenciales, los distritos periféricos que van a surgir después. Lima de esos años hacía recordar más a la Lima colonial que a la de las décadas posteriores. La ciudad de esos años se ordenaba alrededor de las parroquias de San Sebastián, San Lázaro, San Marcelo, alrededor de todo lo que era un ordenamiento de tipo colonial y de tipo republicano del siglo XIX. Las sociabilidades se organizaban alrededor de las parroquias, de las iglesias y de los rituales cristianos. Yo me atrevería a decir que Lima en estos años era una ciudad muy tranquila, muy pequeña, con ciertos aires virreinales incluso, con una clase oligárquica limeña, aristocrática que vivía en las zonas centrales y con barrios muy pobres como San Lázaro, que se encontraban un poco lejos de la ciudad.

Lima era eso, una ciudad pequeña, una ciudad donde las clases altas de alguna manera convivían un poco, mezcladas con las clases populares. Esa era otra de las características: sociabilidades mezcladas, sociabilidades cristianas. Los espectáculos públicos se reducían a los espectáculos hípicos, en el Hipódromo de Santa Beatriz, a las

grandes reuniones de la clase alta limeña, y a las festividades de las parroquias.

¿Cuáles fueron los espectáculos que tuvieron mayor prestigio, y/o mayor importancia en esta época?

Bueno, yo diría que, en primer lugar, lo que era tradicional en la Lima de ese entonces era el teatro y la ópera que tenían una gran vitalidad. La música clásica, las visitas de compañías de teatro extranjeras, de ópera y opereta eran importantes también, constituían la alegría de ciertos momentos en la vida limeña. Basta recordar lo que significó la visita de esta bailarina Norka Ruskaya [1] que realizó un baile muy *sui generis* en el cementerio donde participó Mariátegui [2] y otros jóvenes intelectuales de la época. Yo diría que el teatro, la ópera y operetas para la época equivalen al cine para la actualidad.

¿Qué impresión cree Ud. que pudo causar el cine en una sociedad como la sociedad aristocrática?

No conozco exactamente las características del cine de la época, aunque yo diría que en el contexto de la

---

[1] Norka Ruskaya. Bailarina extranjera que visita el Perú en 1917. Protagonizó uno de los mayores escándalos de la República Aristocrática al ser invitada, por la joven bohemia de escritores que se reunían en el *Palais Concert*, a bailar desnuda la marcha fúnebre de Chopin en el cementerio de Lima. Por esta razón fue apresada junto con Mariátegui y otros intelectuales de la época.

[2] José Carlos Mariátegui (Moquegua, 1894 - Lima, 1930). Escritor e ideólogo peruano. Fue autodidacta y desde muy joven empezó a colaborar en las revistas y los periódicos locales. Fundó las revistas *Labor* y *Amauta*, *El tiempo* y *La razón*. Fue amigo de A. Valdelomar e integrante del grupo "Colónida". Se le considera el introductor de la doctrina marxista en el Perú.

República Aristocrática de 1895 a 1920, el cine no estaba todavía en condiciones técnicas de competir con el teatro y la ópera porque era un cine mudo, con muchas imperfecciones, un cine que demandaba ciertos gastos de instalación. Por estas limitaciones creo que el cine no ofrecía una competencia muy grande al teatro, a la ópera, al baile, a la danza, ni a la música.

Sin embargo, el cine en sus inicios llamó la atención no por su narrativa —porque todavía no la tenía desarrollada— sino más bien por la novedad del movimiento. En este sentido, ¿cómo cree Ud. que puede haber afectado la observación de estas imágenes en movimiento que eran totalmente novedosas? ¿Fueron tomadas como un signo de una modernidad por venirse?

Creo que ahí podríamos decir que la proyección hacia el futuro del cine fue mucho mayor que la del teatro porque mientras éste llevaba hacia épocas antiguas —al teatro español del Siglo de Oro, del siglo XVII, por ejemplo—el cine de la época se lanzaba al futuro, mostraba imágenes del futuro. Hacía pensar en la modernidad, en los cambios, traía otros mensajes que no me atrevo a analizar porque creo que el cine era y sigue siendo un factor muy importante de comunicación entre las colectividades peruanas y extranjeras. Lo que Lima veía era lo mismo que en otros lugares; y por esto creo que el cine jugó un papel de nivelador y uniformizador cultural, lo que es bueno y malo a la vez.

Si bien es cierto que llegaban comedias, operetas, *troupeés* artísticas, éstas siempre traían una representación clásica, pero nunca traían una imagen del otro país, de la otra cultura. En este caso el cine sí traía, por ejemplo, una especie de participación por delegación de la imagen inmediata, es decir documen-

tales de lanzamientos de botes, de coronaciones de reyes, de fiestas públicas, salidas de misa, etc. ¿Eso pudo haber impactado mucho en la visión y el sentimiento de la época?

Yo creo que sí, muchísimo. Solamente para indicar unos ejemplos. La República Aristocrática fue un periodo en el cual la gente estuvo muy pendiente de lo que pasaba en Europa. La cultura de la República Aristocrática era una cultura totalmente europeizada y, para decirlo de manera específica, totalmente afrancesada, y el cinematógrafo, con sus imágenes, trasladaban "eso" a las conciencias urbanas, limeñas o de otras ciudades costeñas. Yo creo que el traslado de las imágenes hacía posible que las colectividades urbanas pudieran saber qué era Francia de manera visual, qué eran los países europeos, Estados Unidos y no sólo que eran sino cómo vestían, cómo calzaban, cómo caminaban, qué tipo de sombrero llevaban y es bien probable que fue de este modo como la élite limeña asimiló costumbres y comportamientos. El cinematógrafo cumplió, de esta manera, una eficaz función de comunicador, de vehículo de transmisión de estas influencias europeas, buenas y malas.

1.2 Las rutas del espectáculo y la modernidad

Hay una idea que todavía no la tenemos muy clara, es acerca de la ruta que han seguido las *troupeés* artísticas y el propio cine. No sabemos si la venida de las películas, de los grupos artísticos era vía el Pacífico o más bien vía el Atlántico. ¿Cuál era la ruta más o menos generalizada de estas *troupeés*?

Las viejas rutas coloniales eran vía el Atlántico. Las

rutas atlánticas eran, fundamentalmente, rutas comerciales, pero cuando aparece Buenos Aires, cuando aparece el Virreinato del Río de la Plata, cuando Chile se convierte en una unidad político-económica independiente, las rutas se modifican y comienza a usarse el Pacífico pasando por el Estrecho de Magallanes.

¿Dónde terminaban?

Terminaban en el norte del Perú porque Colombia y Panamá tenían otra área de influencia, no era parte de este espacio del sur. Así como las rutas económicas se articulaban alrededor de Buenos Aires, Santiago, Lima, las *troupées* artísticas seguían esas mismas direcciones. Además seguían caminos internos, mediterráneos. Se trasladaban en recuas de mulas. Se trasladaban de Buenos Aires a Córdoba, de Córdoba al norte de Argentina, a Salta, Jujuy, de Jujuy a Bolivia y de Bolivia ingresaban al Perú por el Cuzco y luego se dirigían a las ciudades costeñas.

Hemos estado investigando algo acerca de las rutas y encontramos que los estrenos en el Perú se anunciaban como estrenos que ya habían sido dados, por ejemplo, en Valparaíso. Y lo extraño era que las películas que se daban acá no eran películas filmadas ni en Valparaíso, ni en Montevideo, sino muchas de ellas eran filmadas en Méjico, eran salidas de misa, por ejemplo, en alguna iglesia mejicana, actos celebratorios mejicanos, etc. ¿Quiere decir que la ruta del Atlántico comenzaba en Méjico o es que esa era otra ruta?

Era evidentemente otra ruta. La vieja ruta de Acapulco, que es un puerto del Pacífico, se vinculaba con América Central, con Panamá, con Guayaquil y Lima. Había esa ruta de penetración cultural mejicana y la otra ruta cultural europea que venía por Buenos Aires. Probablemente las influencias, los caminos se entrecruzaban.

¿Por qué a veces entra primero por Mollendo antes de llegar a Lima, mientras que otras veces entra por el Callao, Lima y baja hasta Mollendo y en otras ocasiones va hacia el norte?

Mollendo era un puerto importante en la época. Tan importante como el Callao. Islay primero y Mollendo después. Eran puertos de salida de todos los productos del interior, de salida de las lanas y de ingreso de las mercancías inglesas que venían acompañadas de cosas culturales como *troupées* y cintas cinematográficas.

1.3 Barrios, clases y primer público cinematográfico

Nos dijo que en términos demográficos la Lima aristocrática tenía aproximadamente 150 mil habitantes. ¿En qué barrios y distritos cree Ud. que pudieron haberse acentado los primeros cines? ¿Cuáles eran las características de estos barrios? ¿Cuáles eran los más importantes? ¿Tal vez Callao, Cercado, Barranco y Chorrillos?

En esa época todavía no eran importantes Barranco ni Chorrillos. Eran importantes los barrios centrales. Estos distritos que se organizaban alrededor de las parroquias: San Marcelo, San Sebastián, Barrios Altos, San Lázaro, el Rímac. Yo creería que los primeros cinematógrafos se instalaron en Lima misma, en Lima Cuadrada del Barrio San Sebastián. Es decir entre la Plaza San Martín y la Plaza de Armas, y también en zonas más populosas como Barrios Altos y el Rímac. No creo que haya habido algún cinematógrafo en Barbones —que es el antiguo barrio de Santia-

go— y más bien hay que imaginarse a las poblaciones trasladándose a Lima para asistir a las primeras sesiones de cine. Estas primeras salas de cine situadas en la parte central de Lima, que en algunos casos deben haber sido el reacondicionamiento de antiguos corrales de teatro.

Y en cuanto a la composición del público, ¿cómo era? ¿Era el mismo público del teatro o el cine tuvo otro público?

Sería muy interesante un estudio del público que asistía a los espectáculos cinematográficos. Yo diría que este público era muy semejante al público que asistía a las procesiones limeñas y el que asistía a las actividades deportivas. Entonces, ¿qué tipo de público era? Yo diría que era en primer lugar un público heterogéneo, un público donde se mezclaban los grupos sociales. Estos cines, estas salas de teatro eran lugar de congregación, lugar de sociabilidad generalizada.

¿Ud. cree que eso sea signo de tolerancia de clase de la época?

Es signo de una tolerancia, pero una tolerancia paternalista. Una tolerancia que los miembros de la clase alta cultivaban como consecuencia de su formación educativa y moral de su tiempo. Compartía la asistencia a las procesiones, a ciertos espectáculos deportivos y también al cine. Eran comportamientos típicos de la República Aristocrática, donde las élites superiores se entremezclaban un poco para obtener legitimidad y consenso.

¿Dentro de la clase popular se incluía a la masa indígena? ¿Esta tenía acceso a los espectáculos, o estos eran únicamente territorio de los criollos?

La clase popular en Lima de esa época era una suerte de plebe. Una plebe era un grupo social —para no decir

clase social— muy heterogéneo compuesto de indígenas inmigrantes en Lima, descendientes de poblaciones negras coloniales, descendientes de otros grupos étnicos, incluso poblaciones criollas empobrecidas. Era una suerte de plebe porque no existían lazos muy orgánicos que vincularan a un grupo con otro dentro del *status* bajo, no era una clase en sí o clase para sí que es la terminología clásica para definir una clase. Era un grupo social que no constituía un peligro inminente frente a los grupos altos. Entonces, los grupos altos podían convivir con ellos, mezclarse: ser compadres, padrinos, establecer relaciones de parentesco espiritual con los grupos bajos como una forma de regimentar y estabilizar el sistema.

1.4 El cine inyecta una nueva moral social

En cuanto al estilo de vida o la ideología de la República Aristocrática —algunos prefieren hablar más de un estilo de vida que de una ideología propiamente dicha— ¿se podría decir que la aparición del espectáculo cinematográfico concordó con este estilo o más bien chocó con él?

Yo diría que chocó porque el cinematógrafo venía de los países centrales más desarrollados, de los países europeos, de Estados Unidos. Lima estaba viviendo en esta época lo que Europa había vivido en el siglo XVII y en el siglo XVIII. Había un retraso de los esquemas sociales respecto de Europa, a pesar de que el ordenamiento político, la República, era un sistema muy moderno. Sin embargo el ordenamiento social, las mentalidades, las normas de conducta, los comportamientos cotidianos más bien pertenecían a una sociedad de Antiguo Régimen.

Entonces, el cinematógrafo es lo que la computadora representa para el momento actual. La computadora es un producto de punta de la tecnología europea y aquí se incorpora como algo postizo, como ocurrió con los ferrocarriles y los civilistas del siglo XIX.

En cuanto a la moral señorial aristocrática de este periodo, hasta qué punto el cine puede haber afectado su imaginario moral. Por ejemplo, ¿cómo influyeron los besos y el apasionamiento cinematográficos en el público? ¿Esto era bien o mal visto?

La moral en la República Aristocrática era sumamente tradicional. Una moral machista, donde los espacios públicos estaban reservados a los hombres, donde los espacios privados pertenecían de preferencia a la mujer. La mujer era no un objeto, pero algo que se conservaba al interior de las paredes de una casa, que constituía la reserva de virtud y moral en una familia. En cambio, el hombre pertenecía al exterior. Dentro de este contexto, yo diría que la llegada de las imágenes, de los nuevos comportamientos, de las nuevas actitudes amorosas que se pueden ver a través del cinematógrafo, va a afectar profundamente las relaciones entre hombres y mujeres, las relaciones de género en el Perú. Va a generar progresivamente un cambio de los comportamientos. Si las mujeres llevaban vestidos muy largos —recordando a la tapada limeña del siglo XIX— poco a poco hombres y mujeres se van a despojar de todo lo que es indumentaria pesada, inútil, inadecuada para establecer una relación de mayor racionalidad con el clima. Y ahí el cine va a jugar un papel positivo, de racionalización de la vida cotidiana.

La noción de placer que trajo el cine, ¿inyectó nuevos horizontes a la moral pública?

Sí, por supuesto. El cine permite ver lo que uno no puede hacer. El cine permite ver realizaciones que en la vida cotidiana son casi imposibles, pero que se convierten

en posibles, en metas a alcanzar, en parámetros para medir sus propios comportamientos.

¿Cree Ud. que los sentimientos de clase de la época, como la severidad espiritual, el enclaustramiento familiar fueron realmente removidos por el cine?

Yo creo que fueron removidos tanto por influjo del cine como por los grandes cambios políticos que suceden en el Perú a partir de 1919. Me atrevería a decir que la República Aristocrática es como ese largo periodo de la Europa medieval en que los hombres miraban hacia el cielo y no a sí mismos, ni al mundo que los rodeaba. En el mundo peruano aristocrático se miraba a Europa y no a sí mismos, ni al país y menos al interior del Perú. Pero a partir de 1919 las actitudes cambian. Se comienza a ver a sí mismos, hacia el interior, a preguntarse qué es ser peruano. Se descubre al indígena, a los Andes.

Luego de 1919 el cine tendría un rol diferente en el Perú. Si antes, en la República Aristocrática, era un rol de cordón umbilical con lo que pasaba afuera, a partir de 1919 parecería que el cine también se contagia de todo el clima intelectual de la época y se convierte en una suerte de ventana para mirar al interior. Este largometraje sobre Luis Pardo que hizo Cornejo Villanueva me parece un buen ejmplo de ello. Es el cinematógrafo mostrando el país y ya no lo que sucede fuera.

En resumen, ¿Ud. señalaría al cine como uno de los factores de la aparición de una nueva moral social en la sociedad peruana?

Sí. Creo que con todas las limitaciones que tendrían las películas de los años anteriores a 1919, el cine muestra nuevos comportamientos y nuevas actitudes. Muestra en definitiva una nueva moral. Una moral es un conjunto de

normas que legitiman las conductas sociales. Yo creo que el cine va a romper con las normas, con la moral señorial de la República Aristocrática, para mostrar que otras conductas, otros comportamientos son también morales.

Por ejemplo, ¿cuáles?

Por ejemplo las relaciones de género entre hombre y mujer. Los comportamientos privados y públicos de hombres y mujeres; las relaciones más simétricas en la vida matrimonial y familiar. Hay una serie de otros cambios importantes que van a afectar muchísimo las relaciones de género. Las relaciones de género son tan importantes como las relaciones de producción y en estos años irán a conmoverse, a aparecer los primeros síntomas de una nueva moral en el Perú. La moral aristocrática, tradicional, señorial, negó hasta el derecho de voto a la mujer, el derecho de pensar, de decidir. Negó lo que eran derechos ciudadanos establecidos por la Revolución Francesa. La mujer no tenía ningún derecho ciudadano importante en esa época y el cine se encargó de mostrar que las mujeres en Europa tenían derechos ciudadanos y que comenzaban a trabajar fuera del hogar.

1.5 Conservadores y liberales amantes del cine

Sabemos que en la República Aristocrática hay una actividad intelectual y periodística muy grande. A nosotros nos interesaría saber ¿de qué canteras sociales va a provenir la práctica de comentar cine en diarios y revistas?

Tiene una tradición aristocrática. La cultura aristocrática estaba dominada por personajes como José Santos

Chocano [3] en la poesía, por Abraham Valdelomar [4] —joven todavía— en la prosa, por la prédica nacionalista y moralizante de González Prada [5]. La figura cultural dominante era José de la Riva Agüero [6] y los hermanos García Calde-

---

[3] José Santos Chocano (Lima, 1875- Santiago de Chile, 1934). Poeta peruano. Desde muy joven se dedicó a la literatura; colaboró con *El Perú ilustrado*, *La tunda*, *La opinión nacional*, etc. Entre 1901 y 1921 recorrió "peligrosamente" casi toda América desempeñando mayormente cargos políticos. Su vida fue una constante y eterna aventura. En 1922 Lima lo coronó como el "Poeta de América". Entre sus obras tenemos: *Iras santas* (1895), *Alma América* (1906), *Poemas del amor doliente* (1937).

[4] Abraham Valdelomar (Ica, 1888- Ayacucho, 1919). Escritor. Fundador de la revista *Colónida* que representó una insurrección contra el academicismo y las oligarquías. Formaron parte de su grupo intelectual: José María Eguren, Federico More, Manuel González Prada, Percy Gibson, José Santos Chocano y otros a quienes se les considera introductorios del modernismo literario en el Perú. Obras: *La ciudad de los tísicos*, *El caballero Carmelo*, *Obra Poética*, etc.

[5] Manuel González Prada (Lima, 1844-1918). Escritor. Considerado el principal pensador del anarquismo en el Perú. Sus ideas llegaron a los obreros a través de una prosa airada y latiguiante. Su obra, enjuicia fuertemente las anomalías de la sociedad peruana. Sus principales libros son *Páginas libres*, *Horas de lucha*, *Anarquía*, *El tonel de Diógenes*, etc.

[6] José de la Riva Agüero y Osma (Lima, 1885-1944). Historiador, proveniente de distinguidas familias aristocráticas de la sociedad colonial y republicana. Fue una personalidad gravitante entre los intelecutales de su época, su pasión fue la historia del Perú. Colaboró activamente con los distintos diarios y revistas de su tiempo con artículos históricos y algunas veces literarios. Fue también alcalde de Lima (1931-1932), Ministro de Estado (1933-1934) y presidente de la Academia Peruana de la Lengua.

rón [7]. Eran intelectuales aristocráticos que dominaban no solamente la literatura, el pensamiento social, el quehacer historiográfico, sino que dominaban también los estilos periodísticos y eso explica porqué el joven Mariátegui de esos años —1916 a 1918— era un joven de cultura aristocrática que comentaba actividades deportivas, sociales y funciones cinematográficas.

Sin embargo lo interesante de esto es que otros personajes de nuestro mundo intelectual de esos años no eran justamente gente de clase aristocrática sino que más bien eran intelectuales liberales, más positivistas, más laicizantes, incluso podrían haber compartido esta visión de la clase aristocrática, pero en el fondo la combatían.

Lo que quise indicar es que había una suerte de gran hegemonía de lo que son comportamientos aristocráticos, pero al interior de esto habían discrepancias. El positivismo de González Prada y la defensa de un proyecto industrial frente a las posiciones más conservadoras, pero a veces liberales de Riva Agüero o de García Calderón. Además hay que considerar, para los años veinte, el surgimiento de los modernos partidos políticos: el socialista y el aprista específicamente.

Los que comentaron cine en diarios y revistas, ¿estuvieron más al lado de los intelectuales liberales,

[7] Francisco (1883-1953), Ventura (1886-1959) y José García Calderón (1888-1916)

Hijos del doctor Francisco García Calderón Landa, que fue presidente del Perú durante la ocupación chilena de 1881. Fueron personalidades importantes en la cultura peruana de su época. Francisco fue filósofo, crítico literato, sociólogo y diplomático. José fue escritor y dibujante. Y Ventura fue escritor y diplomático.

positivistas y laicizantes o más al lado de los intelectuales conservadores?

Yo diría que más al lado de los liberales y laicizantes porque formaban parte de un nuevo movimiento cultural, y muchos de ellos estuvieron cerca del grupo "Colónida" [8]. Un movimiento laicizante, contra valores tradicionales, un movimiento por la creación de una nueva cultura, de una nueva moral, un movimiento además que mirara más al Perú que al extranjero.

Valdelomar, Mariátegui y otros intelectuales de la época ¿gustaron del cine?

Recuerdo varias biografías de Mariátegui, recuerdo las memorias de Luis Alberto Sánchez, [9] recuerdo a varios otros intelectuales de la época como Raúl Porras Barre-

---

[8] *Colónida*. Revista literaria fundada en 1916 por Abraham Valdelomar. En torno a ella se gestó un movimiento de renovación que insurgió contra el academicismo y sus oligarquías. En ella se ensayó la búsqueda de una expresión propia y reaccionó contra la imitación atrayendo las simpatías de los escritores provincianos. Colaboraron: Manuel González Prada, José María Eguren, José Santos Chocano, Enrique Bustamante y Ballivián, Alberto J. Ureta entre otros.

[9] Luis Alberto Sánchez (Lima, 1900). Escritor y político peruano. Colaboró asiduamente durante el oncenio de Leguía con las publicaciones de las revistas *Hogar* (1920), *Mundial* (1921-1931), *Perricholi* (1925-1926), *La revista semanal* (1927-1931) y otras revistas coetáneas.

Su obra es frondosa y variada entre las que destacan: *La literatura peruana: derrotero para una historia cultural del Perú, El Perú retrato de un país adolescente, Testimonio personal. Memorias de un peruano del siglo XX*, etc.

nechea, [10] Emilio Adolfo Westphalen [11] que eran grandes amantes del cine. Recuerdo muchas conversaciones con don Jorge Basadre [12] quien era un gran conocedor del cine, del cine de la época y del cine de la actualidad. Los intelectuales tenían una gran afición por el cine, una gran relación, una suerte de comunicación con el arte mundial.

Se considera que 1919 es un año bisagra, que está en las postrimerías de la República Aristocrática y el nacimiento de lo que se ha llamado la "Patria Nueva" de Leguía. También se dice que este año es clave para futuros cambios en la sociedad peruana como, por

[10] Raúl Porras Barrenechea (Pisco, 1897- Lima, 1960). Historiador, diplomático, parlamentario y maestro universitario. Integrante de la generación del centenario (o de la reforma), contribuyó notablemente en la historiografía nacional. Entre sus obras tenemos: *Historia de los límites del Perú* (1920), *El paisaje peruano: de Garcilaso a Riva Agüero* (1955), *Los cronistas del Perú* (1962), entre otros.

[11] Emilio Adolfo Westphalen (Lima 1911). Poeta. Contemporáneo generacional de Martín Adán, Xavier Abril y Estuardo Núñez. Con César Moro fundó la revista *El uso de la palabra* de corte surrealista.

Hasta hoy es dueño de una cultura amplia y refinada y ha vivido atento a todos los acontecimientos intelectuales de la época. Ha dirigido la revista *Moradas* (1947-1949) y *Amaru* (1968).

[12] Jorge Basadre (Tacna, 1903- Lima, 1980). Historiador, maestro universitario y bibliotecario. Es considerado el más completo historiador del periodo republicano. Gracias a él hemos logrado una imagen de conjunto y una periodificación coherente del Perú entre los siglos XIX y XX. Su obra principal es *Historia de la República* que consta de 16 volúmenes.

ejemplo, el crecimiento de Lima, la liberalización de las costumbres, etc. ¿Cree Ud. que a partir de la "Patria Nueva" ya Lima o el Perú vive bajo el signo del cine como dice Arnold Hausser? [13]

Este periodo del Oncenio de Leguía —del 19 al 30— es una época de modernización a todos los niveles. Es el decenio del tránsito de una dependencia económica hacia otra, de una estructura a otra.

Por ejemplo en los años veinte estamos en un periodo dorado del cine mudo, con personajes como Charles Chaplin y otros realizadores y actores de renombre. Es la época en que la burguesía y la aristocracia europea reconocen méritos al cine y los intelectuales burgueses se interesan por este nuevo arte sobre todo a partir de finales de la I Guerra Mundial. ¿Esto también pudo haber pasado en el Perú?

Sí, todas las películas clásicas del cine mudo deben haber producido efectos políticos, sociales y mentales en la Lima de la época. Es una Lima que se modernizaba rápidamente, que cambiaba su paisaje urbano, que cambiaba sus costumbres, sus hábitos y es bien probable que la gente de la época comenzaba a preferir el cine.

---

[13] Arnold Hausser (Hungría, 1892). Historiador y sociólogo. Su pasión fue estudiar el pasado como medio para comprender el presente. Sus obras son verdaderos monumentos en la historia y la sociología del arte. Hausser afirma que el siglo XX se caracteriza por vivir bajo el signo del cine.

1.6 Leguía y Luis Pardo imagen de los nuevos héroes sociales

En el Oncenio de Leguía hemos encontrado que se comienzan a filmar algunos largometrajes nacionales. Esto es producto también de esa inyección que recibe la sociedad peruana por el frecuente consumo y visión del medio cinematográfico. ¿Por qué se hace cine en el Perú en esa época?

Debe haber una explicación esencial. Hay una actitud nueva en los políticos, en los intelectuales, en los científicos, en la relación con el país.

¿Es una nueva forma de expresarse, de probar con un nuevo medio?

Sí, antes la mirada era hacia afuera para aprender. Ahora el intento es de mirar hacia adentro para descubrir y para comprender la realidad nacional. Y esta nueva actitud también se encuentra en el cinematógrafo. El inicio de estos largometrajes es una mirada hacia el interior para tratar de descubrirnos a nosotros mismos. En el cine me parece que sucede lo mismo que en la pintura, la música y el teatro. Así es como hay una música (*El cóndor pasa* [14]), una ópera (*Ollanta* [15]) con elementos andinos y

---

[14] *El cóndor pasa*. Es una zarzuela y quizá la obra más celebre del compositor huanuqueño Daniel Alomia Robles. Escrita en 1913, con texto de Julio Baudouin y Paz. El argumento resultó ser revolucionario por su caracter político contra el imperialismo yanqui de la época. Se dice que en el "Teatro Mazzi" se representó tres mil veces a lo largo de cinco años.

[15] *Ollanta*. Opera del compositor peruano José María Valle Riestra, con libreto de Federico Blume, fue estrenada en 1900.

la pintura indigenista de José Sabogal [16]. Hay un redescubrimiento del Perú como fuente de inspiración.

En el Oncenio la película *Luis Pardo* de Enrique Cornejo Villanueva es un filme que retrata la historia de un bandolero social de la primera década del siglo. ¿Hasta qué punto cree Ud. que este filme pudo ser una respuesta de rebeldía y de búsqueda simbólica de libertad e independencia en una época un poco opresiva y difícil?

Lo que Cornejo Villanueva está mostrando es la figura de Luis Pardo, un bandolero y de alguna manera mostrando que es un héroe social, como se creía en algunos lugares. Las películas de Chaplin muestran que los héroes sociales no son tanto los grandes empresarios, sino algún desconocido.

¿Cree Ud. que esta película apuntó a señalar quienes eran los nuevos héroes sociales?

De alguna manera, sí. Este largometraje está mostrando una nueva concepción de lo que es el héroe social en el Perú. Está de acuerdo con el tiempo extranjero y con el tiempo nacional. Ya no es el terrateniente el héroe ni

---

Según los críticos, el mérito de esta obra fue introducir melodías peruanas en una opera italiana tradicional. El argumento es la historia de un guerrero que se alza contra el Inca porque no le conceden la mano de la princesa.

[16] José Sabogal (1888-1956). Pintor nacional. Fundador del movimiento indigenista. Intervino activamente en la fundación de la revista *Amauta*, cuyo nombre y' logotipo ideó.

el hacendado, el poderoso, sino el que defiende a los desválidos, a los sectores populares, que es Luis Pardo —el Robin Hood andino.

¿Por qué razones cree Ud. que se eligió este tema?

La razón es al parecer política. Creo que Cornejo Villanueva intentaba reivindicar ciertos personajes sociales en el Perú. Personajes que buscaban la reivindicación de los sectores populares.

¿Por qué ganó las elecciones Leguía? ¿Por qué Leguía fue muy popular en el veinte, veintiuno, veintidós y hasta el veintitrés? Porque se presentó como un salvador de los sectores andinos, explotados —tradicionalmente explotados— y ¿quién era Luis Pardo? Era una suerte de bandido social nacido en Chiquián que tuvo un área muy grande de influencia en la zona de Bolognesi y que se convirtió en defensor de los pobres, que quitaba a los ricos y daba a los pobres. Parece que el héroe social en los años veinte era este tipo de personaje. Leguía se presentó como el que quitaba a los terratenientes y daba a las comunidades.

Lo que digo con todo esto es que Cornejo Villanueva estaba persiguiendo, traduciéndolo en su película, un sentimiento general del Perú de entonces.

Y la lectura del público de la época cree que es como la que Ud. nos está explicando o ¿esto es más complejo?

Yo creo que en los años de Leguía, los años veinte, hubo una suerte de desacralización de la clase alta peruana, del grupo civilista aristocrático [17] que había gobernado

---

[17] Movimiento civilista. (1871-1911). Corriente política conservadora a ultranza determinada por la formación del partido civil. Su fin original fue acabar con los excesos del militarismo

y dominado el Perú los años 1895-1919. Este proceso de desacralización irá a tener una serie de manifestaciones. Una sería el elogio al bandolero y la crítica al terrateniente. Otra, la ocupación urbana de Lima por los sectores populares y la salida de los sectores altos de Lima hacia la zona sur de la ciudad. La interpretación que han podido tener los espectadores de esta película es una suerte de inversión de roles sociales, el rol social de alguien que tiene que ver con sectores bajos: un discurso al revés.

¿Cree Ud. que sería importante emprender un estudio minucioso de la producción cinematográfica nacional con la finalidad quizás de descubrir ciertos malestares y síntomas por los que ha atravesado nuestra sociedad en cuanto proyecto histórico de Nación? ¿Cree que es posible encontrar estos síntomas estudiando el material cinematográfico nacional?

Creo que sí. Así como se puede hacer historia económica, historia social, historia política, historia de las mentalidades, hay que hacer historia de la fotografía e historia del cine. El texto cinematográfico es tan valioso para hacer historia como el texto literario, como la escritura, como las estadísticas y un análisis iconológico-iconográfico del cine, de sus expresiones cinematográficas podrían acercar mejor a lo que fue la sociedad peruana de la época.

Recuerdo que Ud. dijo en una conferencia [18] sobre fotografía de la República Aristocrática que a partir de

---

republicano. Pero en realidad, terminó representando las ambiciones de la aristocracia y el empresariado que buscaban acabar con cualquier alteración que hiciera peligrar sus posiciones.

[18] Primer coloquio peruano de fotografía realizado del 6 al 8 de noviembre de 1989 en la Universidad de Lima .

ésta y el cine podemos tener una imagen más fiel de lo que ha sido la historia cosa que no sucedía antes de la aparición de estas artes.

Sí, yo diría que tanto más nacional se vuelve un cine, tanto más inclinado hacia la historia nacional, mejor se construye una memoria colectiva peruana. Esta memoria apoyada por el cine sería la que recuerde rostros, colores, imágenes, acontecimientos. Por ejemplo, yo no recuerdo el color de los uniformes de los soldados peruanos durante la Guerra con Chile. Pero estoy seguro que un niño norteamericano recuerda con toda claridad el color de los uniformes de los soldados durante la Guerra de Secesión porque hay una cantidad impresionante de películas que muestran lo social, lo político, y lo militar de un acontecimiento como éste que fue formador de nacionalidad. En el Perú hay una serie de acontecimientos militares, políticos, sociales que podrían ser abordados por el cine y que contribuirían a diseñar una memoria nacional y una identidad en el Perú.

¿No cree Ud. que nuestro cine desde la época de la República Aristocrática viene construyendo una imagen mitificada y escamoteadora de nuestra historia y que desde hace mucho tiempo se ha venido apostando mayoritariamente por una imagen de nación de corte netamente hispano, occidental y cristiana, deshechando la nación andina?

Habría que retomar la línea de Cornejo Villanueva, de Sabogal en la pintura y de Federico Villareal [19] en la

[19] Federico Villarreal (Lambayeque, 1850-1923). Sabio matemático y lingüista. Basadre dice de él: "su figura genial dio brillo propio a la ciencia peruana a fines del siglo XIX y comienzos

medicina y de los creadores de música de la época. Es decir, habría que retomar un contacto más orgánico, sistemático y real con el Perú. Yo creo que las últimas películas peruanas están apuntando hacia el redescubrimiento del Perú como Nación, de sus elementos originales, propios.

¿Algo más que quisiera agregar?

Felicitarlos a Uds. por este trabajo histórico y desearles que al mismo tiempo que descubran la historia del cine en el Perú contribuyan a redescubrir la imagen del Perú como Nación.

del XX". Entre los 550 trabajos que publicó, los principales son: *Clasificación de las curvas de tercer orden* (1881), *La lengua yunga o Mochica* (1921), *La doctrina positivista* (1891).

RICARDO BEDOYA *

Abogado de profesión, pero cinéfilo de corazón, Ricardo Bedoya (Lima, 1954) es uno de los pocos estudiosos del cine en nuestro país. Su paso por la Pontificia Universidad Católica, donde se licenció en derecho, lo acercó al grupo editor de la revista *Hablemos de Cine*, al cual se integró y participó como miembro del consejo de redacción. Actualmente ejerce la crítica cinematográfica en el Semanario *Sí* y dicta el curso de Análisis cinematográfico en el Taller de Cine de Robles Godoy. Continuamente colabora con textos de cine en diversas publicaciones y participa regularmente en

* Editada en abril de 1991
Los subtítulos son de responsabilidad del grupo de investigación

conferencias y conversatorios en temas de cine. Ricardo Bedoya es además Director Asociado de la Filmoteca de Lima.

El texto que presentamos a continuación es parte de un libro que Ricardo Bedoya tiene en preparación: *El cine en el Perú: una historia crítica*, a quien agradecemos por su gentil y desprendida colaboración

2.1 La presentación en sociedad

Lima recibe al cine: la sesión inaugural

La primera función pública de cine en el Perú se realizó el sábado 2 de enero de 1897. El aparato usado para proyectar las imágenes en movimiento fue el vitascope, patentado por Thomas Alva Edison [1] en 1896, y traído al país por los señores C. J. Viquain y W. H. Alexander.

La sesión —a la que asistieron el Presidente de la República, Nicolás de Piérola, [2] Ministros de Estado e invitados— consistió en la proyección de un conjunto de vistas, algunas de las cuales habían conformado el programa inaugural del vitascope, en abril de 1896 en Nueva York.

Un fonógrafo, invención de Edison, presentado en Lima en marzo de 1896, se instaló cerca del aparato proyector con el fin de acompañar las imágenes con música. La crónica periodística dio cuenta que los asistentes salieron "gratamente" impresionados de lo que habían

[1] Thomas Alva Edison (1847-1931). Prolífico inventor norteamericano. Se le atribuyen 1,093 patentes, algunas de las cuales son el fonógrafo, la lámpara eléctrica incandescente, la telegrafía sin hilos, el teléfono. Inventa el filme perforado y el kinetoscopio, aparato precursor del cinematógrafo, pero de visión individual. Se le considera junto con los hermanos Lumiere uno de los inventores del cine.

[2] Nicolás de Piérola (Arequipa, 1839 - Lima, 1913). Presidente de la República entre 1895 - 1899. Fue el caudillo de los "montoneros". Se dice que ejerció el poder con criterio ordenador y reconocida honestidad.

visto sobre el écran instalado en el Jardín de Estrasburgo, confitería ubicada en lo que hoy es la Plaza de Armas de Lima.

Dos días después, el 4 de enero de 1897, el cine fue mostrado al público. Los vecinos de Lima pagaron entonces, por primera vez, para asistir a un espectáculo cinematográfico. Lo que vieron fue una sucesión de imágenes frágiles y de consistencia ectoplasmática, impresión acentuada por la continua oscilación de la luz debida al rudimentario mecanismo de avance intermitente de la película con que estaba provisto el aparato.

Y por fin llegan los Lumière

Los enviados de Louis y Auguste Lumière, [3] señores A. Jobler y Jorge de Nissolz, llegaron a la capital a fines de enero de 1897 trayendo el cinematógrafo, aparato tomavistas y proyector, que había sido presentado en público por primera vez el 28 de diciembre de 1895 en París.

Luego de ser mostrado en algunas sesiones privadas para la prensa, el aparato fue instalado en el Jardín de Estrasburgo y ofreció su primera función pública el 2 de febrero de 1897. Para entonces ya las crónicas periodísticas habían elogiado al aparato comparándolo con el vitascope. Sin duda, el aparato de Edison resultaba desfavorecido. Se apreció en el cinematógrafo tanto el más amplio formato de las imágenes como la atenuada oscilación en la sucesión

---

[3] Luis (1864-1948) y Auguste Lumière(1852-1954). Inventores fotógrafos y cineastas franceses. Son considerados los precursores del cine en su versión actual, aún cuando, con modestia, señalaron que su invento era sólo un punto de perfección sobre el trabajo de sus predecesores. Filmaron los primeros cortos que se vieron en el mundo para la red mundial del cinematógrafo.

de las vistas, defecto que perturbaba la contemplación de las imágenes del vitascope. El programa de la sesión inaugural del cinematógrafo comprendió veinte vistas, una de las cuales fue *La llegada del tren.* [4]

El cinematógrafo permaneció en Lima más de sesenta días, ofreciendo funciones adicionales a las programadas, debido al suceso público. Luego de prolongar su estadía hasta fines de marzo de 1897, los empresarios partieron rumbo a Bolivia y Chile.

La exhibición trashumante: el cine recorre las provincias

Una vez conocida la novedad del cine, el país se convirtió en un mercado abierto para toda suerte de empresarios itinerantes y aparatos de proyección cinematográfica que se anunciaban como los más luminosos, novedosos, estables y asombrosos. Fue la etapa del cine feriante, nómada, que abarca el periodo que empieza con las primeras funciones públicas de los aparatos proyectores, y llega hasta 1907.

En esos años, el comercio cinematográfico consistió en un constante ir y venir de propietarios de aparatos, proyectores y cintas de escaso metraje que luego de arrendar locales destinados a actividades tan diversas como el comercio de helados y confites, teatros o parroquias, procedían a transformarlas en precarias, pero concurridas salas de exhibición cinematográfica. Allí se instalaron el cinematógrafo Loubens (1900), el Wargraph (1900), el Fungraph

[4] *La llegada del tren.* Película filmada por los Lumière en 1895. Titulada también *Entrada de un tren a la estación de la Ciotat.* Se exibe públicamente a partir de enero de 1896 causando gran impacto entre los asistentes al creer que el tren saldría de la pantalla a la sala, constituyendo así la primera manifestación realista del cine.

y Ortigraph (1900), el Biógrafo y el Fotorama Lumière (1902), etc., nombres que designaban a una misma y extraordinaria invención: el aparato proyector de imágenes móviles.

Las empresas europeas y norteamericanas fabricantes de aparatos cinematográficos y productoras de películas iniciaron sus actividades con la venta indiscriminada de equipos y filmes a exhibidores ambulantes que llegaron a urbes y aldeas con el espectáculo a cuestas. Las cintas eran ofrecidas a precios fijados por metrajes. Los aparatos se vendían con equipos de energía más bien ligeros y funcionales, propicios para ser transportados a lomo de mula hasta lugares tan distantes como las poblaciones de los andes peruanos.

A partir de 1898, el Perú fue recorrido varias veces por empresarios ambulantes que fueron sembrando en el público el hábito y la necesidad de asistir al espectáculo cinematográfico.

El primero de estos empresarios fue el representante de la Edison Vitascope, compañía que había nombrado a un sagaz hombre de negocios, Honorio Wilson, como su apoderado en América del Sur. Su misión era hacer sentir los ecos de la guerra de las patentes en este lado de la costa del Pacífico. La compañia de Edison se había propuesto suprimir la competencia de tantos empresarios que habían adquirido aparatos y películas de la casa sin abonar los derechos o regalías correspondientes. Al parecer la tarea no tuvo éxito y el proyectoscopio de Edison, que se exhibió en febrero de 1898 como alternativa a todos los aparatos que circulaban por entonces, sólo tuvo un mitigado suceso. En efecto, luego de escasas funciones del proyectoscopio, el cinematógrafo Lumière se instaló por segunda vez en Lima. Gracias a la Asociación del empresario Adolfo Perret con F. L. Crosby, el aparato francés proyectó por primera vez en el país, vistas filmadas en Estados Unidos como *El*

pueblo de Washington aplaudiendo el discurso del Presidente Mc.Kinley.

Durante su estadía, el cinematógrafo proyectó también una vista taurina filmada en Madrid. En marzo de 1898, el puerto del Callao conoció el proyectoscopio de Edison y en los siguientes meses y años, el cine llegó al interior del país. Los empresarios cinematográficos que se dirigían a Lima hacían pascanas en ciudades y pueblos ubicados en sus rutas de ida o regreso hacia Bolivia y Chile, en el sur, o Ecuador y Colombia, en el norte. Aprovechaban entonces para desembalar los aparatos y lucirlos ante el curioso auditorio provinciano. En las sesiones de cine organizados por ellos, los peruanos conocieron las películas de Edison, Lumière y Meliés. Así, el 28 de octubre de 1899 apareció en Lima el travelling filmado por Georges Promio [5] en la Plaza de San Marcos, en Venecia, presentado por un cinematógrafo Lumière reformado.

A menudo anónimos, estos empresarios no sólo difundieron el espectáculo; también introdujeron la tecnología necesaria para que el negocio de la exhibición fílmica se expandiera. Así, luego de su presentación en Lima, el cinematógrafo que trajeron Jobler y Nissolz fue vendido a un empresario que lo instaló en Cerro de Pasco, localidad ubicada en la sierra central del Perú. Progresivamente,

[5] George Promio. Fotógrafo de la empresa productora de los Lumiere. Viaja por distintos lugares del mundo registrando escenas para satisfacer la demanda de filmes Lumiere. Su sentido narrativo le otorgó gran dinamismo al manejo de su cámara. Se le considera el primer camarógrafo que realizó un travelling y una panorámica al filmar los canales de Venecia desde una embarcación.

otros aparatos y películas de marca Pathé y Gaumont[6] llegaron y se instalaron en carpas o locales en los departamentos de Junín, Huánuco, Ayacucho, Huancavelica, después de su utilización en Lima. El exhibidor Aurelio Costa Vaccaro, constructor de salas cinematográficas en la sierra central, testimonió que al llegar, como empresario ambulante a mediados de la década del veinte, a la Oroya, Jauja, Tarma, Cerro de Pasco y Huánuco, encontró barracas equipadas con antiguos equipos Pathé que, pese a su descuido, aún funcionaban.

Decenas de aparatos se sucedieron en esta etapa itinerante de la exhibición cinematográfica y algunos de ellos proyectaron vistas filmadas en el país.

Primeras películas filmadas en el Perú: memoria de un temprano e incierto oficio

Algún anónimo operador filmó hacia 1899 las primeras vistas del Perú. El 23 de abril de 1899, en el "Teatro Politeama" de Lima,[7] se presentó un espectáculo denominado Estereokinematógrafo, que combinaba la presentación de un kinetoscopio, aparato de visión individual, creación de Edison, y un cinematógrafo que proyectó veinte vistas, entre las que se encontraban: *La Catedral de Lima*, *Camino a la Oroya* y *Chanchamayo*. Son las prime-

---

[6] Charles Pathé (1863-1957) y León Gaumont (1864-1946). Productores e industriales franceses. Independientemente sientan las bases para el gran desarrollo industrial de la cinematografía francesa. Fueron los primeros productores en el sentido moderno del término. La marca Pathé inunda el mundo con sus films entre 1907 y 1914, manteniendo su primacía posteriormente. La unión de los dos grandes imperios delínea aún hoy la economía del cine francés.

[7] "Teatro Politeama". Actualmente es el "Teatro Segura".

ras imágenes de la geografía peruana registradas por un aparato cinematográfico. Habrá que esperar hasta 1904 para encontrar la presentación pública de otras vistas tomadas en el Perú. En febrero de ese año, el empresario Juan José Pont, luego de un recorrido por Brasil, Argentina y Chile, contrató el "Teatro Olimpo" de Lima para mostrar su Biógrafo automático. La prensa anunció que el señor Pont traía un aparato tomavistas con el que "fotografiaría" distintos lugares de la capital. En efecto, el 18 de febrero de 1904, un operador dependiente de Pont recorrió Lima con el aparato y filmó la salida de la misa de 11:30 en la iglesia de San Pedro, la Plaza de Armas, el Jirón de la Unión y el aristocrático Paseo Colón.

La salida de misa de la iglesia de San Pedro se estrenó el 23 de febrero de 1904; estaba incluida en un programa de películas extranjeras cuyo atractivo era tener una longitud promedio de 800 metros, por ende, superior a las que habían sido mostradas hasta entonces: cintas de una longitud cercana a los 400 metros.

Pont tomó otras vistas locales, como una corrida de toros en la Plaza de Acho que fue proyectando en funciones sucesivas. Su Biógrafo automático obtuvo un notable suceso público. Partió luego hacia Arequipa donde filmó a Manuel Candamo, [8] Presidente de la República, en la gira que emprendió al sur del país, donde le sobrevino la muerte, y luego sus exequias, vistas que presentó en el puerto del Callao en mayo de 1904.

---

[8] Manuel Candamo (Lima, 1841 - Arequipa, 1904). Presidente de la República, miembro del partido civil, elegido para gobernar el periodo 1903 - 1907, pero a poco tiempo de haber iniciado su administración, le sobrevino la muerte en una gira por el sur del Perú (8 de Setiembre de 1903).

Las cintas de Pont son las primeras filmadas en el Perú cuya "autoría" podemos identificar con certeza.

2.2 Fin de la errancia y aparición de las salas cinematográficas

Sobre cómo fueron los inicios del negocio cinematográfico

1908 marcó el inicio del negocio cinematográfico desarrollado en locales estables y levantados o construidos al efecto.

En la llamada Plaza de Bonarillo de Lima se alzó, en marzo de 1908, una vistosa carpa para la presentación de diversos biógrafos ambulantes. Primero alojó al Biógrafo americano y luego al exitoso Crono-proyector del Pacífico. Su existencia fue transitoria.

No ocurrió lo mismo con la Carpa de San Juan de Dios, de propiedad de Joaquín Miró Quesada, que se inauguró en forma permanente para dar lugar al espectáculo de la Empresa del Cinematógrafo Pathé. La prensa comentó que, a partir de esa inauguración, el atractivo del espectáculo cinematográfico dejó de ser el transitorio de apreciar la calidad del nuevo aparato proyector que se instalaba. Lo que esperó el público, desde entonces, fue el cambio de películas, la proximidad de los estrenos, la renovada excitación del filme de moda.

En la Carpa de San Juan de Dios se proyactaron, el 3 de diciembre de 1908, unas vistas filmadas en el Perú, las denominadas *Películas de la Corporación en la ceremonia ofrecida para celebrar al Papa*, filmada en la Catedral de Lima; *Corridas de toros en Lima* y *Vendedor de El Comercio*.

El 24 de agosto de 1908 se constituyó la "Empresa del Cinema Teatro" de Héctor García y Lastres, Jorge Helguero y Eduardo Rodrigo, una sociedad que tenía como objetivo erigir una sala que ofreciera a los espectadores mayor seguridad y comodidades que las aportadas por las Carpas.

La empresa construyó entonces el "Cinema Teatro" de la Calle Belén de Lima, abierto el 6 de mayo de 1909, obra de los ingenieros Salgado y Pérez. Fue la primera sala construida en el Perú para acoger al espectáculo fílmico. La afluencia de espectadores hacia el local demostró que la ciudad estaba lista para convertirse en un mercado importante para el negocio cinematográfico. Eso quedó confirmado cuando dos años después, el 12 de diciembre de 1911, se formó la "Compañía Internacional Cinematográfica" que inició, con gran inversión, la edificación de la Sala "Excélsior" en el Jirón de la Unión. La empresa tomó también la administración del llamado "Cine Teatro", que el empresario español Juan Armengol edificó en el área que ocupó la Carpa de San Juan de Dios.

Se inauguró así un periodo de áspera competencia entre dos empresas exhibidoras que eran también distribuidoras, pues importaban películas adquiridas a veces al mismo proveedor extranjero. Eran los años en que Lima veía sobre todo el cine francés de Pathé, Eclair, Gaumont o Film d'Art, el italiano de Itala Film o de Ambrosio de Turín, o las películas producidas por Nordisk. [9] De otro lado, las cintas de Vitagraph recién comenzaban a adquirirse.

La competencia no detuvo a la empresa del "Cinema Teatro", que construyó una gran sala, el "Teatro Colón",

---

[9] Nordisk Film. Empresa productora danesa y una de las más importantes en la época muda. Se caracterizó por exaltar el erotismo e imponer el *standard* del largometraje. Sus principales figuras, entre otros, fueron: Betty Nansen, Asta Nielsen, Urban Gad.

ubicado en la Plaza Zela, hoy San Martín, inaugurada en enero de 1914. Hecho esto, el 11 de febrero de 1915, se transformó en la Empresa de Teatros y Cinemas S.A., llamada así hasta hoy.

Asimiló entonces el patrimonio del "Cinema Teatro", fusionó al "Cine Excélsior" y se expandió adquiriendo el pequeño, pero rentable, "Cine Edén". [10]

La Empresa de Teatros y Cinemas, importadora y exhibidora de películas, logró formar un nutrido circuito de salas cinematográficas en Lima y provincias y durante la segunda y tercera décadas del siglo fue la sociedad más importante entre las dedicadas al negocio cinematográfico en el Perú, clausurando definitivamente la etapa del cine trashumante.

2.3 Un mudo, pero no ciego testigo de la historia

La vida cotidiana a través de la cámara de Jorge E. Goitizolo

La producción regular de películas documentales filmadas en el país se inició con la fundación de las empresas exhibidoras. Son ellas las que decidieron agregar como complemento a sus "tandas", o funciones de cintas extranjeras, imágenes tomadas en el país de sucesos de actualidad, dotadas del atractivo de la inmediatez. Pero también se inclinaron a mostrar las tenues escenas de la vida cotidiana, los paseos y las fiestas, los carnavales.

[10] "Cine Edén". Ubicado en la calle de Boza. Su construcción data de los primeros años de la década del diez, fue comprado en 1915 por la Empresa de Teatros y Cinemas Limitada al señor Gregorio Travers.

Los encargados de filmar los hechos eran operadores contratados por las empresas exhibidoras. De algunos de ellos conocemos los nombres, otros se mantienen anónimos, en espera de alguna investigación, quizás más exhaustiva. Camarógrafo titular de la Empresa del Cinema Teatro, la productora más importante, fue Jorge Enrique Goitizolo, un joven fotógrafo que realizó las vistas más conocidas y de mayor aceptación en esos años. En 1909 filmó la ceremonia de la Jura de la Bandera ante el monumento de Francisco Bolognesi, que se presentó con el título sugestivo: *Efectos que produciría la repetición de los sucesos del 29 de mayo de 1909 estando el ejército en momentos de una revista en la Plaza Bolognesi.*

Los sucesos aludidos se referían al secuestro del Presidente Augusto B. Leguía por allegados a Nicolás de Piérola, para forzar su renuncia al cargo. El incidente terminó con la carga de un piquete de caballería que rescató al Presidente. En efecto, tal como sugirió el título de la cinta de la Empresa del "Cinema Teatro", la caballería no hubiera tenido tan decisiva actuación de haber estado participando en una actuación militar. En 1910 Goitizolo volvió a filmar *La jura de la bandera* y, a los pocos días, un *Ejercicio de fuego de los grandes cañones.* Demostrando la afición del público por apreciar maniobras y ejercicios militares, terminó el año registrando *Las maniobras y simulacros de combate del 25 de diciembre de 1910 en Chorrillos.*

Pero es el 23 de enero de 1912 que se estrena en el "Cinema Teatro" de la calle Belén su cinta más conocida, *Los centauros peruanos*, consignada en forma errada, en distintas publicaciones, como la primera vista documental tomada en el país. La cinta, de aproximadamente 10 minutos de duración, mostraba ejercicios ecuestres practicados por el escuadrón de caballería número tres en el llamado Valle de la Magdalena en Lima. Modelos para su realización

fueron las populares cintas de equitación exhibidas en Lima con el título de *Los Centauros*, seguido de la apelación de su nacionalidad. Hubo, pues, centauros rusos, belgas, franceses, italianos y, claro, peruanos.

Goitizolo partió ese mismo año hacia Bolivia donde filmó algunas vistas, una de las cuales se estrenó el 10 de setiembre de 1912. ***La jura de la bandera por el ejército boliviano en La Paz***, de 40 minutos de duración, se presentó como una producción de la empresa del "Cinema Teatro" que tenía, por entonces, una empresa filial exhibidora en Bolivia.

Goitizolo retornó al Perú quedando inactivo hacia 1915 luego de su intervención en la primera película de ficción peruana, *Negocio al agua*, y algunas otras vistas. Es posible suponer que, terminada la labor de Goitizolo, las numerosas películas que la empresa siguió produciendo hasta casi 30 años fueron realizadas por diversos operadores.

Pero así como en el campo de la exhibición la Empresa del "Cinema Teatro" tuvo aguerridos competidores, también en la actividad de la producción hubo quienes estuvieron decididos a impedirle actuar sola en el mercado.

El cine como documento social: de la historia a la leyenda

La empresa del "Teatro Olimpo" dirigida por Fausto Dodero, que alternaba espectáculos teatrales o de zarzuela con funciones cinematográficas, decidió contratar un operador y filmar vistas. Y ello lo hizo al calor y entusiasmo que desataron en la población de Lima los vuelos de Juan Bielovucic (1889 -1949), pionero peruano de la aviación. Bielovucic llegó a Lima el 8 de enero de 1911 y ese mismo día, en su función nocturna, el "Teatro Olimpo" presentó vistas del acontecimiento. Las primeras exhibiciones de sus vuelos sobre la ciudad fueron registradas, así como los

vuelos de Carlos Tenaud (1884 -1911), otro de los pioneros de la aviación.

Esta empresa continuó con su producción filmando algunas obras de ingeniería, como las *Estaciones hidroeléctricas de las Empresas Eléctricas Asociadas*, pero también registró algunos hechos como revueltas, que hoy son historia. Un operador del "Olimpo" filmó las acciones de las montoneras de Orestes Fierro atacando Catacaos, las rebeliones en Piura y los combates en el río Chira ocurridos en 1911, durante el agitado primer gobierno de Augusto B. Leguía.

El "Olimpo" filmó también *El paro general en Lima* y *La huelga de Vitarte de abril de 1911*. La cinta se estrenó el 24 de abril de ese año y fue la primera vez que nuestro cine dio cuenta de episodios del movimiento obrero, en este caso vinculado a la disminución de las horas de la jornada laboral y al incremento de salarios.

Esos episodios, registrados en celuloide hoy perdidos o quizás definitivamente deteriorados, son parte de la historia peruana del siglo XX.

A los pocos meses de constituida la Compañía Internacional Cinematográfica también inició el rodaje de documentales. Y lo hizo con una película de envergadura, exhibida en nueve partes, que se presentó como la primera película peruana de gran longitud. El "Cinema Teatro" la anunció el 9 de setiembre de 1912 con un descriptivo título, *Un viaje por el sur del Perú y parte de Bolivia*.

El 24 de setiembre de 1912 filmó la *Asunción a la Jefatura de Estado de Guillermo Billinghurst*, [11] gobierno

[11] Guillermo Billinghurst (Arica, 1851 - Iquique, 1915). Presidente de la República llegó al poder al frente de un movimiento popular. Su gobierno se caracterizó por los conflictos sociales, hasta que el 4 de Febrero de 1914 fue tomado prisionero y deportado a Iquique.

breve y populista, para continuar con *Un duelo nacional o los funerales del ilustre patricio don Nicolás de Piérola*, estrenada el 3 de julio de 1913 y otras. Produjo también *Del manicomio al matrimonio*, segunda cinta peruana de ficción. También en el campo de la producción de la Compañía Internacional Cinematográfica hizo dura competencia a la Empresa de Teatros y Cinemas.

Sin duda, el interés de importadores y exhibidores en la producción de documentales se explica por el intenso desarrollo que tuvo el negocio cinematográfico en el Perú, expandiéndose en pocos años. El incremento de las salas y la necesidad de dotarlas de programaciones regulares y variadas, compuestas por cintas de escasa duración, exigía la intervención de tales empresarios en la producción y rodaje de filmes nacionales. El volumen de las cintas que debían importarse era cada vez mayor y en consecuencia, los costos de adquisición de los filmes, añadidos los fletes y valores arancelarios, suponía un fuerte y constante gravamen. La elemental tecnología de los rodajes de entonces, por el contrario, facilitaban la realización de vistas de actividades nacionales. La cámara se colocaba frente al hecho u objeto registrable y el operador daba vueltas a la manivela.

El revelado y copiado de las películas no requería de sabiduría mayor que la poseída por cualquier fotógrafo de estudio. La edición, el estilo o el sentido de las mismas eran preocupaciones inexistentes. Las vistas se yuxtaponían obedeciendo a algún rudimentario criterio cronológico y expositivo.

De esta asociación entre el negocio de exhibición y la producción cinematográficas surgieron, entre 1909 y 1919, una nutrida cantidad de vistas que conforman una crónica urbana detallada, pletórica de inauguraciones, funerales de personajes, ceremonias cívicas o religiosas. Los documentales de estos años se hicieron sobre todo en Lima. Son

escasos los intentos de acudir a la provincia, como ocurrió en años posteriores, para evocar el pasado incaico, registrar sus vestigios o admirar la inmensidad amazónica.

A falta de cine argumental, el documental, hecho en esos años, fue el que trazó la imagen cinematográfica de la sociedad limeña. Esas cintas están hoy probablemente destruidas.

El ingreso al terreno de la ficción

La convención establece que el cine de ficción es aquel que usa actores con el fin de representar los incidentes de un relato concebido exprofeso para el cine o adaptado de otros medios de expresión.

La primera película peruana que tiene tales características es *Negocio al agua*, estrenada el 14 de abril de 1913 en el "Cinema Teatro" de Lima. La cinta —una comedia en cinco partes, es decir, con cinco secuencias o cuadros, según los imperativos de construcción extraídos de la dramaturgia teatral de la época— fue producida por la Empresa del "Cinema Teatro" y filmada por su operador Jorge Goitizolo en diversos lugares del barrio limeño de Barranco, entonces balneario de la sociedad. El autor del argumento fue Federico Blume y Corbacho (Lima, 1863-1936), un activo periodista y escritor satírico.

La respuesta de la Compañía Internacional Cinematográfica al empeño de su competidora no se hizo esperar. El 18 de julio de 1913, en una velada benéfica, mostró su producción *Del manicomio al matrimonio*, tragicomedia en seis partes, inspirada en las historias galantes que eran asunto habitual de las cintas Eclair, Gaumont y Pathé. El estreno público tuvo lugar el 22 de julio de ese año en el "Cinema Teatro".

El argumento de la película fue escrito por María Isabel Sánchez Concha, y el rodaje estuvo a cargo del fotógrafo

Fernando Lund. Actuaron Rosa Cavero, Minie Reid, Josefina East, Fernando Ortiz de Zevallos, Octavio Zegarra y otros. Su longitud fue de 300 metros aproximadamente, la que resultaba en una proyección de 15 minutos de duración, de acuerdo al cronometraje que establece el historiador George Sadoul. [12]

Negocio al agua y *Del manicomio al matrimonio* fueron las únicas cintas de ficción que se realizaron en el país en la segunda década del siglo. Es probable que la I Guerra Mundial y la carencia de material fílmico virgen que ella trajo consigo fueron los factores determinantes de esa escasez. Pero la ausencia de películas argumentales también puede ser explicada por el carácter subordinado que tuvo el cine hecho en el Perú desde sus inicios. Si el documental era propicio para ser ubicado en la programación como material de relleno o complemento de las cintas extranjeras, la ficción en cambio concurría directamente con las industrias cinematográficas norteamericana y europea, que apelaban en forma creciente a la seducción de la tecnología, la larga duración y los rostros de unos actores a los que se adheriría pronto el prestigio de lo mitológico. El cine argumental tenía un costo de producción superior al documental, excedente que los exhibidores, que entonces aún fungían de productores, no estaban dispuestos a sufragar, más aún cuando el público, a mediados de la segunda década del siglo, exigía la calidad técnica del cine extranjero, y no pálidas e imperfectas copias nacionales de las comedias de *boulevard*. A nadie se le ocurrió entonces

[12] George Sadoul (1904 - 1967). Crítico e historiador francés, tal vez el más importante y conocido mundialmente en relación al cine. Su *Historia general del cinema* publicada por primera vez en 1946 es un texto obligado para el conocimiento de los avatares, éxitos y fracasos de las cinematografías de todo el mundo. Es un pionero de la investigación y un entusiasta de la pedagogía cinematográfica.

intentar el camino de lo "autóctono", de volver el rostro hacia el exotismo y el folklore, hacia lo criollo y lo indígena, actitudes que habían dado algunos frutos en países vecinos como Brasil o Argentina, justificando la apelación de "cine nacional" y buscando el efecto de reconocimiento del público con su historia, fantasías, tradición o ciudades.

2.4 Un espectáculo hecho a la medida de la "Patria nueva"

El cine espejo y fetiche del Oncenio

Durante la tercera década del siglo se celebraron las fiestas de la conmemoración del Centenario de la Independencia del Perú en 1921 y el Centenario de las Batallas de Junín y Ayacucho en 1924.

Los esperados meses de febrero de cada año, días de carnaval, pletóricos de baile, juegos y reinas de belleza eran fechas marcadas en el calendario de Lima, ciudad que se transformaba en el júbilo y la celebración.

El cine registraba todo ello. Gracias a su efecto especular la imagen era fiel reflejo de cada uno de los actos a los que el diligente camarógrafo había sido solícitamente invitado. La sociedad celebraba y luego deseaba verse celebrando. Las imágenes fílmicas eran el complemento de las revistas ilustradas de modas y actualidades sociales. Nuestra sociedad sentía orgullo de ver su imagen proyectada en movimiento, de reconocerse habiendo estado allí; era la búsqueda de la favorable sanción social por compartir la alegría, el juego o la misa con el líder de la Patria Nueva, Augusto B. Leguía, gobernante desde 1919 hasta 1930.

Abundaron, pues, en el periodo las cintas congratulatorias, las que registraron efimérides y elogios al dictador. Pero también las que hablaron de la creciente grandeza y riqueza del país, de esa república que entonces volvía a fundarse, de la prosperidad que duraría muchos años, de los frutos de la colaboración con un capital y una tecnología que venían de fuera, sobre todo de Norteamérica, para hacernos más grandes y más modernos.

La sociedad se volcó al "Excélsior" y al "Forero" [13] para contemplarse en *Reminiscencias del Centenario*, cinta producida por la Empresa de Teatros y Cinemas y que comprendía vistas de la Lima engalanada de 1921, de los desfiles militares y el *Te Deum* Catedralicio, o el *Carnaval de 1922* en Lima, fotografiada por Benjamín Valverde, propietario de una conocida casa fotográfica, al que se le dio el encargo oficial de elaborar un álbum gráfico del Centenario de la Independencia. Valverde, fervoroso leguiísta, presentó en 1922 una vista tomada el día de la entrega de la medalla otorgada por el Congreso de la República al Presidente Leguía.

También se exhibieron durante el periodo *Las fiestas del carnaval de 1923* en Lima, fotografiada por Manuel E. Morales y *Las fiestas del carnaval de 1924* editada por la Empresa Cinematográfica del Perú, ambas producidas por la Empresa de Teatros y Cinemas S.A. Las cintas del carnaval se proyectaban durante fiestas organizadas por la empresa en el interior de las salas de cine, cuya oscuridad no impedía el uso de chisguetes perfumados y serpentinas. *Lima de mis amores*, de 1926, recopiló imágenes de los

[13] "Teatro Forero". Teatro y sala de cine inaugurado el 28 de julio de 1920. Ocupó el lugar en que antes funcionaba el "Teatro Olimpo". De propiedad de la familia Forero, la construcción del teatro corrió a cargo del ingeniero Alfredo Viale quien se ciñó en sus planos y decorados al estilo Renacimiento italiano.

carnavales de 1924 y 1925. El subtítulo de la cinta, producida por Cinematográfica Mundial, era significativo de la intención y el espíritu de estas realizaciones: "Privilegios de reinas".

Camino de la venganza: ¿primer largometraje peruano?

El 26 de julio de 1922, el "Teatro Forero", en presencia del Presidente Leguía, estrenó la cinta de ficción de mayor duración y envergadura filmada en el país hasta entonces. *Camino de la venganza*, producida por Lima Films, empresa de Narciso Rada y del fotógrafo Luis Ugarte, se exhibió como programa central de una función cinematográfica, lo que permite suponer que su duración se acercaba a los 50 minutos que era el tiempo de proyección promedio de las películas de fondo en esos días. Era un drama en cuatro partes o tiempos filmado en escenarios de Lima y Callao.

Sus protagonistas fueron la cantante y luego popular comediante Teresa Arce, [14] Gloria Cisneros, Narciso Rada, Alfredo Terry. Dirigió Luis Ugarte, propietario de un estudio fotográfico en la limeña calle de Mercaderes, y que llegó a ser en 1919 presidente de la Sociedad de Bellas Artes.

Comentó la prensa que las imágenes eran nítidas, claras y bien combinadas. El argumento contaba una historia de crueldad y venganza, a la manera de tantos dramas de la época primitiva del cine. Se acentuaba la oposición entre la inocencia de Juanacha, muchacha criada en un campamento minero, distante de la ciudad, y la villanía del capataz Mc. Donald —apellido de curiosa aleación, por sus

[14] Teresa Arce. Actriz popular que logró fama en el teatro de revistas con su personaje "Chola Purificación Chauca" y actuó en películas de cine mudo como *Camino de la venganza* (1922) y *Luis Pardo* (1927).

sugerencias sajonas— que la secuestraba y pretendía corromperla con las "mil y un diversiones" de Lima. La contradicción entre la vida rural —sana y robusta, que alternaba el rudo trabajo del campo o de la mina, caracterizada por los esparcimientos colectivos de la celebración, la comida comunitaria, la danza— y las amenazas de Lima —capital acechada de peligros, fatigas y tentaciones— será asunto argumental recurrente en nuestro cine.

Y aunque sólo fuera por incorporar ese motivo temático, *Camino de la vengaza* tiene mucho de película fundadora. No se conserva copia de la cinta.

2.5 Y DE PRONTO ASOMA...

LA VIEJA CENSURA

La increíble y triste historia de *Páginas heroicas*

En noviembre de 1924 apareció un escueto aviso en el diario *El Comercio*. Se solicitaban señoritas, decorados y vestuarios para una película próxima a rodarse por la Empresa Atahualpa Film. Es la primera información ubicable acerca de una cinta argumental sobre la Guerra del Pacífico que un grupo de aficionados, encabezado por un abogado de apellido Carvallo, que la produjo y dirigió, realizaron con entusiasmo y ambición sin saber que se convertiría en causa del primer conflicto institucional del cine peruano.

Páginas heroicas, conocida durante su azaroso rodaje con el título provisional de *El repaso*, aludiendo al acto criminal de disparar a los heridos sobrevivientes en el campo de batalla, estuvo lista para su estreno el día 26 de diciembre de 1926. Durante el rodaje sufrió un serio quebranto patrimonial su inicial productora, "Atahualpa

Film", culminando la producción la Compañía Cinematográfica Peruana que entregó la cinta para su distribución y exhibición a la Cinematográfica Mundial que la programó como estreno de su sala San Martín. En los días previos al estreno, la prensa informó que la película —de 2,700 metros de extensión y dividida en siete actos— desarrollaba una anécdota de marcados acentos sentimentales y nacionalistas sobre la actitud de algunas mujeres que asistieron a los heridos en el frente de batalla durante la guerra que enfrentó a Perú y Bolivia contra Chile en el año 1879.

> "La guerra arrasa con los sentimientos de bondad cuando el enemigo lleva imbuida la envidia y cuando en su sangre lleva el germen de la criminalidad. Infelices mujeres, inocentes niños, humildes indios, víctimas de la barbarie del invasor".

Tal era el comentario que ofrecía la publicidad periodística. Se anunciaba también la inclusión de imágenes de la reconstrucción de los fusilamientos luego de la batalla de Huamachuco y del arrasamiento por las tropas chilenas de los hospitales de sangre.

> "Campos talados al paso del invasor, la devastación de los pueblos, el fusilamiento del héroe de Huamachuco".

Sin duda, el filme apelaba al sentimiento nacionalista exacerbado en aquellos días, previos a la reincorporación de Tacna al territorio peruano, luego de pertenecer a Chile desde la finalización de la guerra.

Pese a que el Ministerio de Relaciones Exteriores y la Inspección de Espectáculos de la Municipalidad de Lima autorizaron la exhibición de la cinta, la Junta Censora, conformada a la sazón por las señoras Mercedes Gallagher

de Parks, Juana B. de Porras, Virginia Candamo de la Puente y por Raymundo Morales de la Torre, decidió prohibirla.

Considerada "impolítica" y alegando equidad, pues "en ocasión anterior se prohibió la exhibición de una revista del ejército chileno", la censura aplicó contra *Páginas heroicas* un dispositivo legal del 21 de abril de 1923, suscrito por el Presidente Leguía y el Ministro Rada y Gamio, que recomendaba la prohibición de películas cinematográficas o representaciones de obras teatrales:

> "que ofendan los sentimientos nacionales de los distintos países del mundo y con los cuales el Perú mantenga cordiales relaciones".

La distribuidora Cinematográfica Mundial reaccionó con decisión:

> "Prohibir la exhibición es tan absurdo como lo sería suspender la enseñanza de la historia nacional".

La controversia se prolongó algunos meses. El 10 de mayo de 1927, cuando la prohibición parecía superada, la distribuidora intentó al fin estrenarla. Sin embargo, pronto se vio precisada a publicar un anuncio que decía:

> "Por obvias razones de carácter internacional, la Junta de Censura no ha podido expedir su aprobación a la primera obra nacional que habíamos anunciado exhibir en nuestra sala San Martín. Su estreno lo anunciaremos proximamente".

El estreno nunca se produjo.

Institución oficial del feudo de la intolerancia

El Presidente Leguía instituyó la censura cinematográfica mediante norma legal promulgada el 11 de junio de 1926. Su creación respondió a la

> "necesidad de asegurar el valor de los espectáculos cinematográficos y evitar los efectos perniciosos de las películas inmorales".

Hasta entonces esa función había sido cumplida por las Municipalidades y la policía, quienes realizaban labores preventivas y represivas, sancionando a las salas que accedían al ingreso de menores a cintas sicalípticas, pero que carecían de la potestad de prohibir películas o cortar secuencias.

La primera junta censora estuvo integrada por el fiscal menos antiguo de la Corte Superior de Lima, dos señoras en representación del Consejo Nacional de Mujeres del Perú y cuatro miembros designados por el Ministerio de Instrucción.

Algunos meses después de la prohibición de *Páginas heroicas* la censura comenzó a ejercerse para "proteger principios morales". Las andanzas de la ligera Norma Talmadge [15] en *La dama de las camelias* de Fred Niblo [16]

---

[15] Norma Talmadge (1897 - 1957). Popular actriz norteamericana del cine mudo. Filma desde 1911, pero su reinado sobre Hollywood alcanza su apogeo hacia 1916. Produce de la mano de los más importantes directores de su época (Fred Niblo, Frank Lloyd, Lewis Milestone). Ella interpreta desde *La dama de las camelias* hasta *Madame du Barry* todos los papeles importantes. Su marcado acento de Brooklyn no le permitirá salir airosa con el advenimiento del cine sonoro.

[16] Fred Niblo (1894 - 1948). Cineasta norteamericano. Realizó para la Metro Goldwyn Mayer varios filmes épicos y de

se consideraron inaptas para el público peruano y el filme fue objeto de una sonora prohibición. Las protestas, sin embargo, no se hicieron en nombre de la defensa de las libertades de información o expresión, sino de esa libertad de comercio que el veto contrariaba.

2.6 La ficción gana terreno

Luis Pardo, *La Perricholi* y otras perlas

Más suerte que *Páginas heroicas* tuvo *Luis Pardo*, producida por Villanueva Film que se estrenó en Lima el 12 de octubre de 1927. Productor y director fue Enrique Cornejo Villanueva (Arequipa, 1902) que filmó la historia del mítico bandolero entre los meses de enero y mayo de 1927 en la localidad limeña de Canta, asistido por el camarógrafo Pedro Sambarino. El rodaje, por sugerencia técnica del fotógrafo, se desarrolló sólo durante dos horas diarias, a partir del mediodía, para aprovechar la más intensa luz solar.

Su argumento contaba las correrías de un personaje fronterizo, Luis Pardo, existente en los linderos de la historia y la imaginación popular. Aunque se le atribuye haber nacido en Chiquián y haber participado en montoneras, Pardo se convierte en leyenda hacia 1909, cuando se cuentan numerosas historias de sus incursiones en Barranca o Cajatambo, asaltando haciendas y pasajeros

---

aventuras como *Ben Hur* con Ramón Novarro, *Los tres mosqueteros*, *El zorro*, para el lucimiento de Douglas Fairbanks. Dirigió también a Rodolfo Valentino y a Greta Garbo.

ricos para entregar el botín a los pobres. En la película el bandido aparecía buscando vengar la muerte de su hermano, asesinado por un brutal gamonal, César Pradera, padre a su vez de la mujer a la que Luis Pardo llegará a amar.

Cornejo Villanueva incorporó a su relato las incidencias románticas, picarescas y aventureras que eran propias de las incursiones acrobáticas y galantes que llevaban a cabo en esos años estrellas de cine americano como Douglas Fairbanks. [17]

De esta cinta, el primer largometraje peruano estrenado en el país, se ha conservado algunos fragmentos, cinta en soporte de nitrato que estuvo en poder de su realizador, y con la que Alberto Durant realizó un cortometraje, *El famoso bandolero*, que permite apreciar corrección fotográfica, nitidez de la imagen y secuencias rodadas en exteriores que denotan un uso cabal del paisaje, a la vez que un tratamiento primitivo, entre bronco e ingenuo, propio de muchas películas fundadoras.

Cornejo Villanueva, que interpretó también el rol principal, no desarrolló ninguna actividad cinematográfica posterior, dedicándose a conducir una empresa industrial de calzado.

La producción de *Luis Pardo*, cuenta Cornejo Villanueva, fue azarosa y producto del entusiasmo, de un deseo de hacer cine que se consumió en el primer intento, más aún cuando no existían en el país ni los estímulos legales ni los medios materiales para continuar en esa vía.

---

[17] Douglas Fairbanks (1883 - 1939). Una de las más populares estrellas del cine mudo. Junto con Mary Pickford, Charles Chaplin y David W. Griffith fundaron la United Artists en 1919.

El primer suceso "de prestigio" del cine peruano se produjo con el estreno de *La Perricholi*, el 13 de setiembre de 1928. Lima, imbuida de "perricholismo", ese sentimiento preñado de nostalgia por los modales cortesanos o galantes de la capital colonial del siglo XVIII, aprobó la reconstrucción de época y los importantes recursos económicos usados en la producción.

La prensa admiró la biografía imaginaria de la actriz mestiza Micaela Villegas (1748 - 1819), llamada Perricholi, que sedujo al virrey catalán Manuel de Amat y Junient. Dirigida por el italiano Enzo Longhi, con guión basado sobre una historia del escritor Carlos Gabriel Saco, la película participó en la exposición de Sevilla de 1928, lo que asoció su nombre con el prestigio de lo "refinado" o "culto", vinculado al reconocimiento de haber sido presentada en el extranjero.

Los modelos mayores de la cinta fueron los espectáculos de la época de Ernst Lubitsch, [18] como *Madame du Barry* o *Ana Bolena*, plenos de sarcasmo y los guiños de una visión de hechos históricos contemplados desde la perspectiva del lecho. El director Longhi y Carmen Montoya fueron los protagonistas de esta primera y única incursión del cine peruano en la época colonial.

Longhi, antes de esta experiencia de época, había dirigido en 1925 una película en Argentina, *Y era una noche de carnaval*. Su carrera no se prolongó en el país.

Luego de *La Perricholi*, fotografió algunos documentales, entre ellos el mediometraje *Machu Picchu* (1928),

---

[18] Ernst Lubitsch (1892 - 1948). Cineasta alemán emigrado a Estados Unidos en 1922. Aporta al género de la "comedia sofisticada" un punto de perfección psicológica en sus personajes, el sentido de ubicar detalles sugestivos y cierto sarcasmo que se conoce con el "toque Lubitsch".

producido por Guillermo Torres La Torre, también proyectado en Sevilla, que incluía una secuencia de ficción, consistente en la representación de la toma de la fortaleza cusqueña de Sacsayhuamán por los conquistadores españoles. Esta cinta de Longhi fue filmada para celebrar la elevación de la Catedral del Cusco al rango de Basílica, y tenía como interlocutor y principal figurante al Presidente Leguía, personaje omnipresente en el cine documental realizado durante el Oncenio.

Andanzas de un chileno por el cine nacional: Alberto Santana

El del chileno Alberto Santana es el nombre más importante del cine mudo peruano. Inició su actividad en el país en 1929, luego de haber acumulado experiencia y dirigido una buena cantidad de cintas en su país natal. Como camarógrafo y director filmó en Santiago, Valparaíso y Antofagasta.

Asociado a la empresa "Patria Films", desarrolló el primer intento orgánico de hacer cine en el Perú, manteniendo continuidad en la producción y apelando a un probado modelo de comunicación con el público, el de los cánones del cine de géneros, entonces ya asentados. Fue, sin embargo, un proyecto frustrado que no llegó a consolidar lo que buscaba: la creación de esa industria fílmica que en el Perú nunca llegó a existir.

Con *Los abismos de la vida* (1929) producida por "Perú Films", basada en un folletinesco argumento del periodista Julio Alfonso Hernández, Santana se da a conocer como un artesano ingenioso, capaz de enfrentar las dificultades provocadas por las carencias de equipos y materiales a los que suplía con imaginación y una voluntad a toda prueba. Testimonio de sus contemporáneos lo presentan como un personaje laborioso, siempre dispuesto a inventar recursos

para solucionar tropiezos de rodaje o modificar piezas averiadas de los equipos, adecuándolos a sus necesidades.

Ya desde su filme inicial, Santana acogió con fruición el aire fílmico de los tiempos. La historia de Berta, joven carente de afectos familiares, a los que "pícaros que fungen de ser sus amigos le incitan a seguir por un sendero de dramáticos parajes", empujándola a esos "abismos de la vida" de los que habla el título, se afilia a una tradición que en línea ascendente lleva hasta el folletín literario decimonónico que alimentó el cine mudo europeo y norteamericano, pero que se enraizó, con singular fortuna, en América Latina.

La mujer encanallada por la prostitución fue el motivo de un subgénero prolífico que en algunos años más encontraría un arquetipo en la película mexicana *La mujer del puerto* de Arcady Boytler [19] filmada en 1933.

Santana, por supuesto, ponía en el camino descendente de Berta a "un espíritu tutelar, sano y romántico que enamorado de su belleza, le tendió la mano y abrió las puertas de la ilusión". *A drama of fate*, de descenso y expiación, como abundan en el cine mudo. No es casual que ello sucediera. El mudo —imperfecto en sus posibilidades de reproducir con fidelidad las apariencias de la realidad— era poseedor de un alto coeficiente de irrealidad, de convención, de símbolo. Por ello acogió al melodrama desde sus años iniciales. Género proclive a la evocación, a la fantasmagoría de la nostalgia y la ensoñación,

---

[19] Arcady Boytler (1895 -). Actor y realizador ruso afincado en México. Formado en Moscú por Stanislavski dirige e interpreta en 1916 la serie cómica *Arcady*. En la década del treinta trabajó en México y realizó la importante película *La mujer del puerto* a la vez que inició en su carrera al cómico Cantinflas con la película *Aguila o sol* (1938).

encontró su expresión cabal en ese arte de las imágenes que incorporaba —como elementos centrales de su retórica— a figuras capaces de representar el pasado (el *flashback*) o dar forma a las fantasías de la ausencia, como las disolvencias o los fundidos encadenados. Los grandes éxitos comerciales de la época eran cintas afiliadas a este género de temperamento tan peculiar.

Eso explica que Santana, preocupado por lograr el interés de un auditorio que con su asistencia permitiera la continuidad de su empeño, orientara todas sus películas hacia tales esquemas. Su labor en la empresa Patria Films así lo demostró.

La Sociedad Patria Films, constituida por Santana, inició su actividad en 1929. Su primera cinta fue *Como Chaplin*, estrenada antes que *Los abismos de la vida*, pero filmada inmediatamente después.

Como indica el título, en ella Santana retrató al célebre Charles Chaplin, haciéndolo interpretar por el actor Rodolfo Areu. Se enfilaba así en lo que era una rentable moda en otras cinematografías. Hubo un Chaplin en Perú como hubo uno en Australia, China, Japón y en casi todos los países donde se hacían películas.

Como no podía ser de otro modo, tratándose de una cinta de Santana, *Como Chaplin* soslayó el filón burlesco de las películas del actor que eligió como modelo, prefiriendo desarrollar las aristas sentimentales de la historia. La historia del vagabundo polizón —que encuentra a un niño que le llama papá Chaplin y le solicita pan obligándole a procurar la subsistencia de ambos— evoca a *The Kid*. [20]

---

[20] *The Kid* (*El Pibe*). Primer largometraje de Charles Chaplin, donde muestra al espectador una visión clara de su paraíso personal. *El Pibe* es un drama que habla de la soledad de Charlot y lo muestra con una personalidad entre mezquina y

"Patria Films" presentó la cinta como la primera comedia nacional de largometraje.

La siguiente película de Santana, *Mientras Lima duerme* (1930) reiteraba el asunto de la caída y la redención. Una joven abandona su hogar andino "atraída por las promesas de un hombre sin conciencia, para perderse en las sombras de los cabarets como fantasma del placer, como mariposa deslumbrada en la noche dormida".

La publicidad describía bien algunos de los signos evidentes del drama. La mujer que peca por la frivolidad y ambición y a la que el amor extrae del cabaret, se convierte en esencia de un personaje de destino contrariado a la que daba rostro Pía Findelberg, emulando las congojas eternas de la Bertini [21] o la Menicheli. [22]

Alma Peruana (1930) tocaba la cima. Todo aquí estaba librado a ese capricho del destino que inducía a Pía Findelberg y Max Serrano a amarse "como lo hacen muy pocos amantes. Pero ella era rica y él pobre". El resumen del argumento, tal como lo publicaron los diarios, dice mucho de la naturaleza de los conflictos puestos en escena.

"Recogidos un día en el camino
de todos, fue educado él por un

---

enternecedora incapaz de integrarse en el contexto social que lo rodea. En ese filme Chaplin ironiza sarcásticamente la sociedad y sus modos de vida y relaciones.

[21] Francesca Bertini (1892 - 1985). Actriz italiana nacida en Florencia. Su verdadero nombre fue Elena Vietello. Es la primera *star* verdadera de la historia del cine. Famosísima en los años 10 y 20. Con ella se acuña el término diva y ninguna actriz posteriormente lo ha merecido tanto como ella.

[22] Pina Menicheli. Actriz romana, célebre en los tiempos del mudo e intérprete de las películas *Lulú* (1915), *Il fuoco* (1915), *Tipe reale* (1916), etc. Se retiró del cine en 1924.

magnate, llegando a la plenitud de su vida sin saber cuál era su verdadero nombre e ignorando quienes eran sus legítimos padres. Y de esta horrible realidad se vino a dar cuenta cuando el amor como un niño ciego, hubo llamado a su puerta. Y entonces le exigieron un apellido ilustre para tener derecho a la felicidad. Y a ella la ocultaron y amordazaron, impidiéndole ver al hombre que sólo cometía el delito de amarla, de adorarla en secreto".

Un haz de asuntos típicos de la imaginación melodramática articulaban la historia de *Alma peruana*: la felicidad contrariada por las diferencias de clase, la incierta filiación, los prejuicios sociales forzando un destino.

Las chicas del Jirón de la Unión, también de 1930, incidía en una vena costumbrista a la que acudió con intensidad el cine peruano que se hizo en el sonoro. *Yo perdí mi corazón en Lima* (1933), también melodrama, y *Cómo serán vuestros hijos* (1934), cinta de profilaxis sexual, producida por Lux Films, fueron las últimas cintas mudas de Santana. En un lustro, "Patria Films" estrenó cinco películas, convirtiéndose en la única empresa que logró mantener una producción constante durante el periodo.

Alberto Santana intentó, hacia 1931, filmar una cinta de largometraje en Arequipa, para lo que formó la empresa "Misti Films". El rodaje debió interrumpirse, al parecer, por problemas derivados de una insuficiente financiación.

Después del auge, la crisis

La inversión bien redituada de "Patria Films" tuvo un efecto expansivo. En 1930 se produjo un pequeño auge en la producción. Siete largometrajes estrenados fueron un desafío a las estrecheces de nuestro pequeño mercado.

Además de las películas de Patria Films, otras cuatro cintas de ficción llegaron a las salas. La primera fue *El carnaval del amor* de Rímac Fims, dirigida por el italiano Pedro Sambarino. Su propuesta era mostrar, en contrapunto, la frivolidad de las dispendiosas celebraciones del carnaval en Lima durante los años del régimen de la Patria Nueva y la dura labor de los campesinos de la región agrícola de Lima. Cinta de preocupaciones sociales, seguramente influida por la presencia en la autoría del guión de la periodista Angela Ramos, colaboradora de la revista *Amauta*, dirigida por José Carlos Mariátegui.

Pero no se debe desdeñar el aporte del director Sambarino que había fungido de camarógrafo en *Luis Pardo*. Antes de ello, había desarrollado extensa labor en Bolivia, donde realizó una importante cantidad de cintas documentales e incluso un largometraje de ficción: *Corazón aymara*. Sambarino, con su empresa Rimac Films, también filmó en Perú documentales de actualidades, como aquel que registró la llegada al país del presidente electo de Estados Unidos, Herbert Hoover, en diciembre de 1928, y para el que movilizó a cinco camarógrafos.

A través del país de los incas —documental estrenado en 1932, pero filmado por Sambarino en Perú y Bolivia hacia 1925, con producción boliviana— fue la última película que se conoció de él.

La última lágrima, dirigida por Florentino Iglesias, *La huérfana de Ate*, de Luis Alvarez Herve, adaptada del relato realista y rural del escritor Ricardo Rossell, y *Dios, Hombre y Satanás* de Miguel Metzguer, las tres estrenadas en 1930, tuvieron tropiezos en la boletería y marcaron el inicio de la crisis del cine mudo peruano.

A partir de ese entonces, la producción se hizo esporádica y sólo Santana interrumpió a veces la rutina del silencio. Algunos documentales como *El cadete peruano*

(1931), *Bajo el cielo peruano* (1931) o la producción norteamericana *Inca Cusco* (1934) —todos de escasa aceptación— se afanaron por dar a conocer detalles de hechos o lugares poco frecuentados por el cine.

Se filmaron también en esos años algunos sucesos de actualidades y camarógrafos anónimos nos legaron nítidas imágenes del funeral de José Carlos Mariátegui (1930) o de la manifestación del partido Aprista en la Plaza de Toros (1931).

2.7 Hacia un descarnado ajuste de cuentas

Balance del cine mudo peruano

Hacer un balance del cine mudo peruano es casi realizar un inventario de carencias y de problemas vigentes entonces y ahora, que son permanentes cortapisas para la expansión del cine peruano.

Nuestro cine comenzó a existir a destiempo, se inició con retraso. Las primeras vistas documentales que se filmaron en el país son contemporáneas al auge de la ficción en el cine europeo. Cuando a las carpas limeñas llegaban las cintas que orientaron la vocación narrativa del cinematógrafo, nuestros camarógrafos comenzaban a filmar algunos sucesos de la vida cotidiana de la capital, los que se conformaban apenas con aparecer como agregados o complementos de la programación.

Recién en 1913, nuestro cine intentó la ficción argumental de breve duración. Entonces, ya el cine internacional emprendía la aventura de la larga duración y algunas películas eran verdaderas epopeyas del metraje.

Eso explica quizás la razón por la que el cine de ficción en el Perú no existió hasta que pudo igualar los patrones de duración que el comercio cinematográfico había establecido.

Pero nuestros largometrajes mudos también arribaron tarde. *Luis Pardo* se estrenó en octubre de 1927, el mismo año que *El cantor de jazz*, [23] y apenas dos años antes que el sonido se convirtiera en norma de producción y exigencia de todos los auditorios del mundo. Y si nuestras salas se adecuaron con cierta lentitud a la nueva tecnología —lo que permitió que la producción muda peruana se prolongara por algunos años— su mejor periodo de producción coincidió con un desafortunado suceso. El crack del año 1929 tuvo profundas y negativas repercusiones en la economía peruana, cuyos severos efectos se sintieron justamente en el año 1930, que inaugura un periodo especialmente difícil y violento en la historia del país. El derrocamiento del Presidente Leguía, el inicio de la dictadura de Luis M. Sánchez Cerro y el sangriento conflicto del régimen con el partido aprista, son hechos que marcan los años iniciales de la década.

El pequeño y frágil mercado cinematográfico peruano resintió esos hechos. La aguda pérdida del poder adquisitivo de las clases media y popular que sostenían con su asistencia a la producción nacional, se tornó crítica y películas como *La huérfana de Ate* o *Dios, Hombre y Satanás* se afectaron por el marcado descenso de la asistencia al espectáculo cinematográfico.

Las películas de la época, por otro lado, optaron por la reproducción y la copia, asimilando, así, sin reelaboración, las convenciones del cine realista y dramático que se

---

[23] *El cantor de jazz* (1927). Película norteamericana de Alan Crosland con Al Jonson. Es la primera producción sonora de la historia del cine. Fue producida por la Warner.

hacía en Europa. Las miméticas historias e imágenes del cine mudo peruano se resistieron a la contaminación del nacionalismo, el populismo, el humor criollo, elementos que pusieron el color local o el sabor nacional a otros cines latinoamericanos, lo que en algunos casos les permitió expandirse, llegar a otros mercados: estrenarse fuera.

No tuvimos, pues, el equivalente a un "Negro" Ferreyra [24] y su cine bronco y nacionalista. Pero tampoco tuvimos a un Mario Peixoto, [25] ni siquiera un Juan Bustillo Oro. [26] El espíritu de la vanguardia y la experimentación formal no calaron en nuestros cineastas, volcados más bien a un cine llano y directo, concebido para mover sentimientos y llegar sin complicaciones al público. No existió en nuestro cine mudo ni una sola experiencia de *avant garde*, pese a que más de un artista e intelectual peruano tomó el cine como objeto de preocupación. Allí está el poeta Enrique Peña

---

[24] "Negro" Ferreyra (José A. Ferreyra, 1889 - 1943). Realizador bonaerense, creador del cine argentino como arte. Su estilo tuvo un sentido populista, seguro y ágil. Entre sus películas tenemos: *Una noche de garufa* (1915), *El tango de la muerte* (1919), *Perdón, viejita* (1928).

[25] Mario Peixoto (1912). Realizador brasileño muy singular; a los 18 años de edad dirigió *Límites*, película considerada en su país como obra maestra. Posteriormente ha dado sólo dos o tres guiones al cine.

[26] Juan Bustillo Oro. Unico realizador mexicano de tendencia vanguardista en la década de los treinta. Su cine es denominado en México como "cine culterano". Su película *Dos monjas* (1934) es un experimento claro y tardío, en clave, de expresionismo alemán. De haberse consolidado esta tendencia hubiera hecho brotar un cine fantástico mexicano de corte experimental a la par con las vanguardias cinematográficas del momento.

Barrenechea [27] titulando un libro de poesía, *Cinema de los sentidos puros* (1931) o a Carlos Oquendo y Amat [28] disponiendo de sus *5 metros de poemas* (1927) a lo largo de una banda de papel que evoca una bobina desenrrollada.

El amateurismo y la artesanía no fundaron una industria. Tampoco lo hicieron productores esporádicos que orientaron sus réditos hacia la adquisición de bienes inmuebles, a la inversión en la distribución o exhibición de películas extranjeras, o al exterior. Longhi, Sambarino y Santana pronto dejaron el país y sus experiencias o conocimientos no lograron enraizarse o dejar descendencia. Las películas realizadas, por deficiencias de conservación y como consecuencia de su explotación, se perdieron y sus imágenes no fueron el puente hacia futuros intentos. El cine mudo no legó el equipo ni la infraestructura que hubiera podido usarse como fundamentos de lo que vendría. Todo fue fungible y hoy sólo queda de esa época la referencia periodística y alguna fotografía que permite suponer lo que hemos tratado de evocar.

El Estado, por otro lado, concibió el cine como medio idóneo para mostrar sus fastos y sus obras. Sólo eso. No hizo sentir su presencia para promover o "proteger" las inversiones en esa naciente actividad.

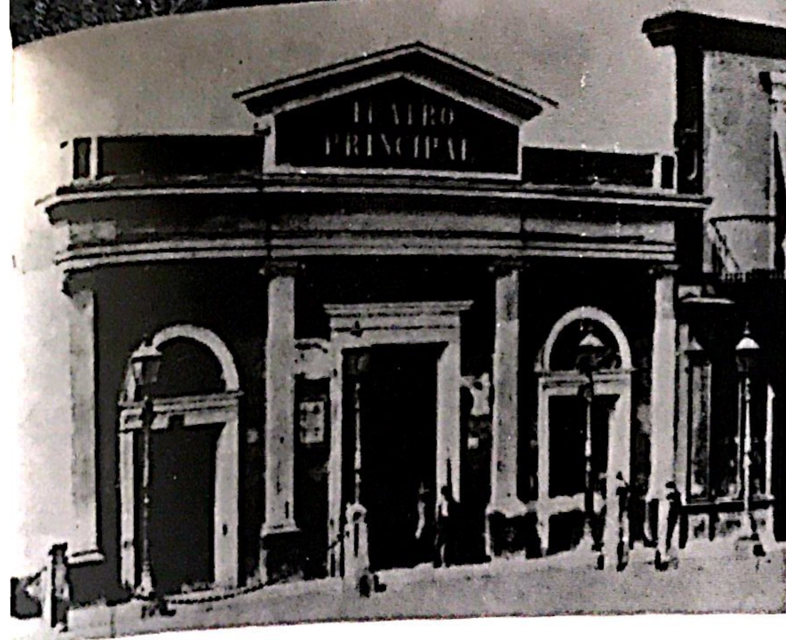
---

[27] Enrique Peña Barrenechea. Escritor, poeta, diplomático y catedrático universitario. Nació en Lima en 1904, pero vivió mayormente en París. Entre sus libros destaca *Cinema de los sentidos puros* (1931) y *Elogio a Bécquer y retorno a la sombra* (1936).

[28] Carlos Oquendo de Amat (Puno, 1908 - España, 1936). Poeta perteneciente a la corriente vanguardista. Codirige las revistas *Celuloide*, *Hurra* y *Jarana*. Su único libro *5 metros de poemas de amor* tiene la estructura de un acordeón desplegable y se asemeja a la proyección de un filme



Salón interior del
"Jardín de Estrasburgo",
célebre confitería ubicada en
la Plaza de Armas de Lima.
Allí se realizó la primera
función pública de cine en el
Perú, el sábado 2 de enero
de 1897
(Foto: Archivo Courret.
Biblioteca Nacional)



Teatro Principal, luego Politeama y actual Teatro Segura ubicado en la segunda cuadra del Jr. Huancavelica. Célebre local no sólo por dar cabida a los oradores políticos de la época sino también por ser la sala donde se presentaron las primeras vistas filmadas en el Perú en 1899.
(Foto: Biblioteca Nacional)



La filmación de las salidas de misa fueron cosa frecuente en los inicios del cine peruano. Esta foto nos muestra un desfile de calesas en la Plaza de la Recoleta, después de la salida de una misa dominical.
(Foto: Biblioteca Nacional)



La bohemia intelectual de la República Aristocrática tuvo gran afición por el cine, una suerte de comunicación con el arte mundial. Ejemplo de ello son Abraham Valdelomar y José Carlos Mariátegui, que oficiaron de cronistas y críticos cinematográficos (Foto: Biblioteca Nacional)





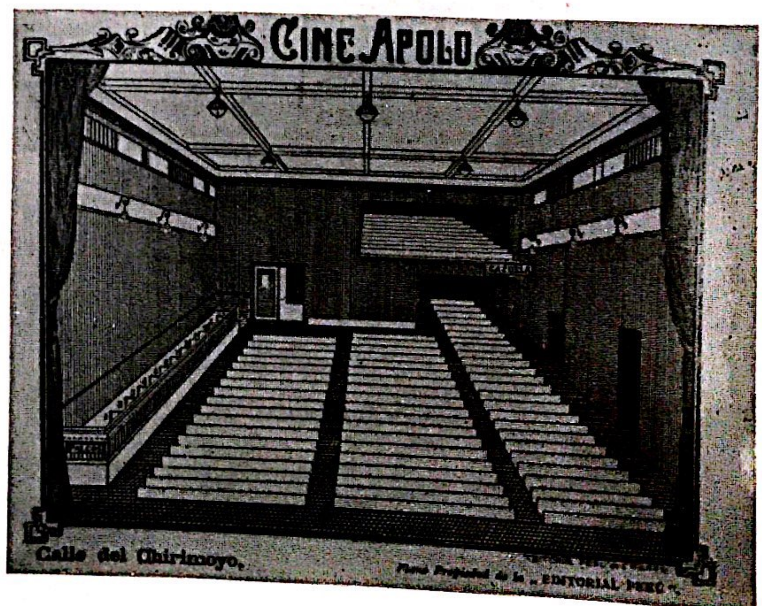
Dama limeña de principios de siglo. La sólida moral victoriana de la República Aristocrática fue duramente conmocionada por las nuevas formas y modelos sociales que trajo el cine (Foto: Biblioteca Nacional)



Gloria Swanson en *Escándalo en sociedad* (1926). Prototipo de la mujer sensual, fascinante y sin escrúpulos que inquietaba a las muchachas limeñas de la época



Cartel de publicidad cinematográfica de la década del 20. El Teatro Forero se convirtió en el actual Teatro Municipal de la tercera cuadra del Jr. Ica
(Foto: revista *Cine y Estrellas*)



Diseño arquitectónico para la construcción del Cine Apolo



Juan Mejía Baca (primero de la izquierda) y su grupo "Los bohemios" quienes acompañaban en vivo con su música las películas mudas de los años 20 - 30 (Foto: cortesía revista *Caretas*)



Manifestación popular por Billingurst en la Alameda de los Descalzos. El cine desde muy temprano fue testigo de nuestra historia. El 24 de setiembre de 1912 se filmó *La ascensión a la Jefatura de Estado de Guillermo Billingurst* (Foto: Biblioteca Nacional)



Público asistente a una función en el Teatro Colón en los días de su inauguración como sala de cine hacia finales de la década del 20 (Foto: revista *Cine y Estrellas*)

Capítulo II

UN CINE MUDO NO TAN MUDO (1920 - 1930)

Los años veinte fueron de gran efervecencia. El golpe de estado de Augusto B. Leguía (1919) puso fin a la República Aristocrática y trajo consigo profundas transformaciones. El dominio norteamericano en el aparato productivo, la modernización de la industria, la legitimización de la jornada de las ocho horas, la formación de la generación del centenario y la Reforma Universitaria fueron, entre otros, los rasgos que delinearon el perfil de esta década.

Lima se expandía al recibir las corrientes migratorias

procedentes del interior del país. En la ciudad, el cine se asentaba como espectáculo masivo ganándose el aprecio de un público proveniente de los sectores medios y obreros que emergía en la escena nacional. Desplazando paulatinamente al teatro, la ópera y la zarzuela, las salas de cine acogieron a un auditorio cada vez más numeroso que acudía a ellas cautivado por el fulgor de las luminarias impuestas por el *star system* norteamericano.

En los predios de la cinematografía nacional, se inauguró un periodo auspicioso para la producción de largometrajes. Precedida por *Camino de la venganza*, una cinta de ficción de 50 minutos de duración y *Páginas heroicas* (1926) —película que no se llegó a estrenar por tratar la guerra con Chile— en 1927 se inició una etapa significativa para el cine mudo. *Luis Pardo*, dirigida por Enrique Cornejo Villanueva, abrió esta etapa a la cual pertenecen *La Perricholi* (1928), *Los abismos de la vida* (1929), *El carnaval del amor* (1930), *Mientras Lima duerme* (1930), *Como Chaplin* (1930) y *La última lágrima* (1930).

Encontrar a los protagonistas de este episodio del cine nacional fue difícil por el tiempo transcurrido desde aquel entonces. Sin embargo, quienes recuerdan este periodo son personas que, desde sus diveras actividades, se vincularon con el espectáculo cinematográfico durante la década del veinte: Juan Mejía Baca, como músico acompañó con su piano la proyección de películas mudas, Enrique Cornejo Villanueva fue el productor, director y protagonista de *Luis Pardo*, el primer largometraje nacional, Carmen Montoya fue la elegida para interpretar el papel de Micaela Villegas en *La Perricholi* y Angela Ramos trabajó en la Empresa de Teatros y Cinemas Limitada y escribió el argumento de *El carnaval del amor*. Todos ellos llegaron al cine por casualidad, pero con su aporte ayudaron a escribir una página más de la historia del cine en nuestro país.

Juan Mejía Baca *

Nació en Puerto de Eten en 1912 y murió en Lima en 1991. Librero y editor, ingresó a la Universidad Nacional Mayor de San Marcos para estudiar medicina, pero abandonó la carrera y se dedicó a organizar una empresa editora y una librería que llevan su nombre. Fue uno de los primeros editores nacionales en lanzar grandes tiradas (50 mil ejemplares) como parte de un programa de difusión popular, así como de propiciar la edición de colecciones y obras de referencia.

Sin embargo, la entrevista que a continuación leeremos nos habla de un Mejía Baca diferente. Dedicado a la música y especialmente al acompañamiento de películas mudas. Esta actividad la desempeñó con una orquesta, "Los Bohemios", de la que nos manifiesta interesante testimonio.

---

* Entrevista realizada el 26 de junio de 1987

3.1 Los bohemios y el cine

Durante la década del veinte, ¿cómo se realizaban las proyecciones de películas mudas en los cines del país? ¿Cómo se amenizaban?

A finales de los veinte lo que se tocaba era el piano. Se exhibían películas importadas norteamericanas como las de Chaplin, Ben Turpin, Buffalo Bill, etc. que eran comedias o del far west. Había también mejicanadas, pero en menor proporción.

En el Puerto de Eten, donde yo nací, existía un cine de un señor Rodríguez; me pagaba un sol por amenizar la función. No había más que una sola y lo gracioso es que yo tocaba lo que la cazuela me pedía. Yo trataba, en lo posible, de hacer algo de acuerdo con las escenas. Un poco musicalizarlas, pero finalmente complacía más al público: respondía a los pedidos que, a grito profundo, llegaban a mis oídos.

Posteriormente, ya aquí en Lima, en la década del 30, llega el cine sonoro. Había una orquesta que se llamaba "Los Bohemios". Estaba dirigida por José Antonio Lora (hermano del poeta Juan Jose Lora) quien era además primer violín. El pianista, Humberto Pereira, René Sanguineti, el bandoneón y Bello, el bateria —tenía una voz atiplada. Recuerdo que cuando tocabamos en el "Campoamor" [1] y él levantaba la voz en "Idolo tú eres mi

---

[1] "Teatro Campoamor". Antes fue "Cinema Teatro La Merced" que funcionó desde el año 1913. Posteriormente se le conoció como "Biarritz", nombre con el que desapareció en la década del sesenta. En sus inicios fue propiedad de la Empresa de Teatros y Cinema Limitada.

amor" —una de las canciones de más éxito— el teatro se venía abajo porque tenía una voz fabulosamente alta y daba con gran facilidad las notas agudas. Lo hacíamos en el foso, en la parte baja donde va la orquesta.

Posteriormente nos presentábamos como espectáculo pues vinieron las películas sonoras y parlantes. Teníamos un empresario alemán, Haman, muy activo y raro era el día en que no tocábamos en 2 ó 3 funciones. Era lo que se llamaba el doblete y el triplete.

¿Qué otros cines —además del teatro "Campoamor" — habían en esa época?

En el teatro "Campoamor" actuaban Carlos Revolledo [2] y Teresita Arce quienes eran un éxito tremendo del teatro nacional; ellos se mantuvieron por muchos años. Nosotros amenizabamos la función en una especie de entreactos.

En Lima actuábamos en el teatro "Princesa", [3] que estaba en la calle San Antonio, frente a la puerta falsa de *El Comercio.* Ya no existe ese teatro. Era propiedad de un señor Jimeno quien más tarde fue primer violín de la Orquesta Sinfónica. Y, bueno, habían otros como el "Cine Mazzi" [4] en la plaza Santa Ana donde estaba el Ministerio de Gobierno. Después, el "Teatro Lima" [5] a la altura de la

---

[2] Carlos Revolledo. Actor de radio, teatro y cine de la época.

[3] "Teatro Princesa". Teatro de la época. Inaugurado el 5 de setiembre de 1929. En él se alternaban funciones de cine con teatro de revistas.

[4] "Cine Mazzi". Construido por el señor M. Mazzi. Estuvo ubicado en la Plaza Italia.

[5] "Teatro Lima". Fue inaugurado en 1912. Estuvo ubicado en la calle Manuel Morales en Barrios Altos. Fue propiedad de la Empresa Teatro Lima, del señor Venancio Rada.

Quinta Heeren, y numerosos cines como el "Ritz". En éste nos contrataban con mucha frecuencia. Ahí incluso nos hemos presentado con Libertad Lamarque y Ernesto Famar, ambos argentinos.

¿Cómo espectáculo?

Como espectáculo nos presentábamos en dos o, tres teatros diarios. En uno abríamos la función, en el segundo íbamos en el intermedio y en el tercero eramos fin de fiesta. Luego en la función de noche otra vez volvíamos al primero y así. Para desplazarnos, y llegar a tiempo, teníamos un chofer de plaza contratado que era guitarrista y cantaba. Además, era "chupacaña" como dice el tango y cuando se ofrecía tiraba trompada, puñete y patada. Era un equipo criollo, incluyendo al chofer amigo. No había, en esas épocas, necesidad de guardaespaldas aunque a veces había trifulcas o alguna cosa así.

¿En los años treinta el cine se había institucionalizado como un espectáculo masivo? ¿La gente se había habituado a ir al cine?

Sí, las salas eran unos llenos completos. No existían los micrófonos, ahí solamente se podía bautizar aquél que llegaba con su voz hasta el fondo de la cazuela. El que no llegaba con su propia voz, o con su pecho, le llovían los tomates o cualquier cosa y quedaba enterrado.

El Callao era un sitio bravo. El que pasaba por los exámenes del público chalaco ya estaba consagrado.

Yo he vivido esos temores, con un público bravo. Además los teatros no guardaban, en su construcción, las normas de acústica. Sin embargo tuvimos la aprobación y de allí, tal vez, el éxito de ser contratados frecuentemente.

¿Y hacían honor a su nombre "Los Bohemios"?

Sí, por supuesto, pero trabajábamos tanto que en realidad la bohemia se quedaba cortada porque el tiempo no daba para gastar lo que ganábamos.

Había que ensayar diariamente unas tres horas mínimo —de 3 a 6. A las 6 y 45 de la tarde empezaban las funciones de *vermouth*. Uno tenía que abrir la función en un teatro. Quiere decir que desde pasadas la 6 ya tenia Ud. que estar movilizándose. Las películas no tenían la continuidad de las máquinas de ahora, de modo que entre cada rollo tenían que prender las luces para cambiarlos. Lo mismo sucedía cuando el público aplaudía la canción; entonces se le daba marcha atrás al rollo para repetir. Había un guitarrista argentino Santillán con el que salíamos a la hora que prendían las luces y escribíamos rápidamente la línea melódica de lo que acabábamos de oír. Nos volvíamos a meter al teatro para escuchar el bis —a veces lo repetian tres veces— y poder corregir (uno tomaba la letra y el otro, la línea melódica). Ambos nos ayudábamos. Lo cierto es que nos dábamos el gusto y en cierta forma el cuajo de que en la función de la noche nosotros estábamos estrenando, por lo menos en la radio, la letra y música de la película de Gardel, por ejemplo. No había la facilidad que hay ahora para traer piezas musicales.

¿Cómo hacían uds. con las películas que les llegaban? ¿Cómo sabían si era cómica o drámatica?

Acompañábamos sin verla. Se nos informaba sólo de lo que trataba. En realidad el que seguía la película en su totalidad era el pianista. Entonces, el pianista estaba viendo y si era jocosa intentaba imitar la risa. Improvisábamos.

¿Y en el caso de las orquestas?

Ahí no se improvisaba porque teníamos que ejecutar lo que estaba programado. Lo hacíamos un poco de acuerdo

a la película, pero no para que llevasen una música de fondo, ni siquiera lo pretendíamos. Era una especie de obertura, más o menos.

En el Puerto de Eten, yo acompañaba durante toda la película. El cine se llamaga "Tegu", no sé qué significa. El dueño era el señor Rodríguez. Yo he estado últimamente en ese sitio pero el cine ya no existe.

¿Por qué su trayectoria musical se trunca prácticamente y Ud. se dedica a otras actividades?

Porque en eso el hígado me dio un trompetazo. Me avisó que algo pasaba. Los médicos me dijeron que aparte del tratamiento médico y dietético yo tenía que cortarme la coleta de la gran jarana que estaba viviendo, para poder hacer efectiva la curación. Y sané felizmente. No sé qué habría sucedido de continuar así.

De los músicos con los que actué y toqué todos han fallecido: Lucho de la Cuba, Lucho Aramburú, Echecopar, Gualdo Cúneo. En realidad el único sobreviviente soy yo.

Angela Ramos *

Escritora, poeta, comediógrafa y colaboradora de la Revista *Mundial.* Fue una de las pocas mujeres que participó activamente en la vida intelectual de los años veinte.

Su vinculación con el ambiente periodístico la llevó a trabajar durante algún tiempo en la Empresa de Teatros y Cinemas Limitada, una de las más antiguas y prestigiosas compañías exhibidoras y distribuidoras de películas del país, para la cual elaboraba los textos promocionales publicados en los diarios locales. Años más tarde escribió el argumento de *El carnaval del amor*, una pintoresca comedia costumbrista dirigida por Pedro Sambarino y estrenada en 1930.

---

* Entrevista realizada el 3 de junio de 1987

Su afición por el teatro y la comedia le hizo ver con cierto recelo el florecimiento de un nuevo espectáculo: el cine. "Un teatro mudo para un público que parece sordo" fue su comentario al cine de aquel entonces.

Angela Ramos ya no está con nosotros, pero nos dejó un valioso testimonio. Nos retrató el ambiente social y cultural de los años veinte, años de bohemia, de zarzuela y tonadilleras. Años en los cuales el cine paulatinamente se ubicaba en las preferencias del público capitalino que ella nos describió con su natural agudeza, picardía y sencillez.

4.1 La promoción cinematográfica: ¿labor de intelectuales?

Ud. participó en algunas actividades relacionadas con el cine durante los años veinte, ¿podría contarnos algo al respecto?

Yo trabajé en la Compañía de Cinemas y Teatros [1] reemplazando a Abraham Valdelomar. Eso fue entre los años 1919 y 1923, más o menos.

¿Qué labor desempeñaba Valdelomar?

Lo que él hacía era trascribir para los avisos de *El Comercio* casi la mitad de los argumentos de las películas que exhibía la Compañía de Cinemas y Teatros. Era una manera de interesar a la gente a ir al cine. Porque la gente se había acostumbrado a la zarzuela, al género chico, a la comedia y a las chabacanadas. Mucho trabajo costó que la gente, por una peseta de plata, ingresara a un cine en Lima.

¿Y cómo fue que Ud. reemplazó a Valdelomar?

Mire, yo trabajaba en una compañía inglesa de vapores y cuando Abraham Valdelomar dejó la Compañía de Teatros y Cinemas, María Wiesse [2] —la que después fue

---

[1] "Compañía de Cinemas y Teatros". Compañia distribuidora y exhibidora de películas. En 1909 inauguró el Cinema Teatro, situado en la esquina de Belén y Faltriquera del Diablo (Plaza San Martín). En 1915 se convirtió en la Empresa de Teatros y Cinemas Limitada, propietaria de los cines Colón, Excélsior entre otros.

[2] María Wiesse (1894 - 1964). Periodista y poeta limeña, publicó varios artículos referidos al cine en la revista *Amauta* entre los

esposa de José Sabogal— me dijo: "No trabaje Ud. más en el Callao, véngase porque hay un puesto como para Ud." Así fue como yo tomé ese puesto y lo continué por cuatro años.

¿Su trabajo era de tipo periodístico?

Sí, sobre todo se trataba de divulgar los argumentos de las películas para crear interés en el público.

¿Algo así como la publicidad?

Sí, era publicidad lo que se hacía. Pero había que ver todos los días una película y llegué a tener tal destreza que a veces me bastaba con ver el primer y segundo rollo. En esa época las películas se pasaban por rollos y se proyectaba con una máquina a manivela sobre la pared del "Teatro Colón" que servía de ecran. En los altos de éste funcionaba la "Empresa de Teatros y Cinemas Limitada".

Generalmente las películas traían cinco rollos, pero yo siempre veía el primero, el segundo y el último, con esto ya me daba cuenta cabal de lo que era la película. Y era tan palomilla que luego me iba con mis amigos de bohemia que eran periodistas.

Las películas no tenían subtítulos, cada película venía con su nombre original. Era el apogeo del cine mudo. Recuerdo que en esa época surgió una actriz que figuro mucho, Lillian Gish. [3]

---

años 1928 y 1929. Fue activa colaboradora de las revistas *Actualidades*, *Variedades*, *El día* y *Mundial*.

[3] Lillian Gish. Actriz norteamericana nacida en 1896. Trabajó en las grandes obras maestras del cine mudo y fue la actriz predilecta del realizador David W. Griffith, para quien protagonizó *El nacimiento de una nación* y *Pimpollos rotos*, entre otros

¿Ud. se dedicaba a promocionar las películas?

Nosotros contábamos el argumento hasta la mitad de la película y en el momento más interesante, lo dejábamos en suspenso. Por ejemplo terminábamos una frase así más o menos: "en el momento en que el joven se va a declarar a la niña, en ese momento verá Ud. cómo el malo interviene en contra, pero a la aventurada niña no le bastarán más peripecias que las que Ud. verá en el 'Teatro Excélsior' el próximo viernes". De esa manera se interesaba a la gente.

Nosotros nos imaginamos que desde un principio hubo una gran curiosidad de parte del público por ver cine.

No, todo lo contrario. Si se puede decir hostilidad, hostilidad había. Existían cuatro cines en Lima: el "Excélsior", que quedaba donde está ahora; el "Teatro Fémina" frente al Hotel Monterrey, dedicado a las mujeres; el "Cine del Pueblo", un cine muy popular, que hoy día es el "Cine Metro", y por último, el "Teatro Mazzi" en la Plazuela Italia. Esos son los que yo recuerdo.

¿Por qué dice Ud. que era popular el "Cine del Pueblo"?

Por varios motivos: los precios costaban la mitad, el local era una carpa. Se hizo algo cómodo para la clase popular. En esa época no había ni Plaza San Martín, ni Portales. El Portal donde estaba el Círculo Militar no era un portal, era una callecita que se llamaba San Cristóbal del Tren. La Plaza San Martín era un descampado, lo he cruzado miles de veces.

Y el "Teatro Fémina", ¿en qué sentido era para mujeres?

En realidad era para todo tipo de público. Le pusieron ese nombre para atraer seguramente a las damas. Como no había muchos cines en Lima, ni había competencia, entonces cada cine tenía una característica para diferenciarse del otro. El "Excélsior" era el más relevante, pero el otro era para gente más alegre, más divertido.

¿Los cines se diferenciaban por los tipos de películas que exhibían?

No, en los cines se pasaban indiscriminadamente todas las películas. Y más de aventuras. Por ejemplo, recuerdo a Tom Mix [4] un vaquero que tenía un caballo con un triángulo blanco en la frente. La gente se volvía loca por las aventuras de Tom Mix. Lo mismo que se volvían locos cuando veían a Pearl White, [5] haciendo proezas, subiéndose a la grupa del caballo, como se hace en el circo.

¿El público se llegó a entusiasmar por las proyecciones de cine?

No en un principio. Costó bastante trabajo que se entusiasmaran. Nosotros creamos los "Viernes de moda" para atraer a la gente. Entonces anunciábamos: "En el 'Excélsior' los palcos han sido comprados por la señora fulana de tal" mencionando los grandes apellidos. Y como la vanidad de la gente es tan grande, los demás iban como carneros.

---

4 Tom Mix (1880 - 1940). Actor norteamericano y uno de los primeros cow boys del cine mudo. Se inició en el cine en 1909. Sus mejores filmes estuvieron dirigidos por John Ford.

5 Pearl White (1889 - 1938). Actriz norteamericana proveniente de una familia de comediantes. Se inició en las tablas en 1906 y en el cine en 1910. El 1913 protagonizó *Las aventuras de Paulina*,, película en episodios dirigida por Gasnier. En 1914 trabajó en la serial *Los misterios de Nueva York*.

Poco a poco la gente se acostumbró al cine, ya hablaban de las series.

4.2 Pearl White, Francesca Bertini y la Perricholi

¿Llegaron muchas series americanas?

Hablando en cantidad, sí. Las películas en serie eran las americanas como las de Pearl White y generalmente películas del oeste. Todo en a base a caballos, aventuras, guapos que se disputan el amor de una muchacha.

¿También llegaban películas italianas?

Sí, llegaron películas italianas con Francesca Bertini, la mujer más maravillosa que he podido ver desde que tengo recuerdo. Pero generalmente las películas italianas no eran como las que hay ahora, con Ugo Tognazzi, ni como las de Vittorio Gasman. La única que sobresalía era Francesca Bertini. También había un actor belga, Gustavo Serena, [6] era el Rock Hudson de la época. Un hombre así de guapo.

¿Qué nos puede decir de las comedias? ¿Llegaban las películas de Chaplin, por ejemplo?

No, pero llegaban las de Max Linder. [7] Este fue un predecesor de Chaplin porque era muy gracioso, muy diver-

[6] Gustavo Serena. Actor y director italiano del cine mudo. Trabajó en los filmes más importantes de la época junto a las célebres divas. Dirigió a Francesca Bertini en *Asunto espinoso* (*Assunta Spina*, 1915)

[7] Max Linder (1883 -1925). Actor y realizador francés considerado el más grande cómico antes de la Primera Guerra Mundial

tido y la gente llegó a acostumbrarse a él. Lo mismo que a los ladrones como "Dedos de seda" quien con el tiempo llegó a ser un ídolo, sobre todo entre la gente más joven. Lo que más gustaba eran las películas graciosas en que la gente caminaba a la carrera, como ha visto Ud. en las películas mudas.

¿Así fue entrando el cine al gusto del público limeño?

Sí, recién estaba entrando, pero costó bastante trabajo imponerlo. La gente prefería la comedia, las astracanadas, la zarzuela. El público era muy zarzuelero.

Otro tanto sucedió con el cine hablado. El público lo tomó con mucha desconfianza. Y decían: "qué vamos a creer que sea hablado, detrás hay una persona que está diciendo eso".

¿Cómo se desarrollaban las funciones? ¿Eran parecidas a las de ahora?

Las funciones comenzaban más temprano porque había que regresar a la casa a comer. Se comía a las 8 ó 9 de la noche. Si un cine terminaba a las 9 de la noche había que regresar apuradito a las casas, por temor a ver las caras largas y los regaños de papá y mamá.

Era un delito quedarse a comer en la calle. Mi papá una vez —porque regresé de vuelta a mi casa a las diez de la noche, luego de tomar "champus" con el que fuera mi esposo— al llegar yo sacó su reloj del bolsillo y me dijo: "¿Es esta la hora de venir?, ¿así se deshonra una casa?"

¿Las funciones tenían la misma duración que ahora, o se daban varias películas en una misma función?

No. Recién pasaron a ser funciones con varias películas cuando vino el cine hablado. Entonces llegaron los *ré-*

clames, como sucede ahora, que anunciaban "el próximo martes se dará tal película". En el cine mudo no se hacían avisos previos de *réclames*.

¿Cada día se exhibía una película diferente?

Usualmente cuando la película gustaba podía mantenerse en cartel 2 ó 3 días. Nada más. Ahora le vuelvo a repetir, la gente tenía predilección por el género alegre, divertido. Max Linder fue un extraordinario precursor, un genio. Se suicidó, creo que con su enamorada o su amante, con gas. La noticia fue una sensación porque ya Max Linder había entrado en el público.

¿Había noticiarios nacionales?

Más bien las películas venían con un noticiario internacional como el de Pathé, que venía de Francia. Era una maravilla porque entonces le traía a Ud. noticias del extranjero.

En el caso de las películas peruanas de los años veinte como *Páginas heroicas*, [8] *Luis Pardo* [9] o *La Perricholi* [10] ¿qué acogida tuvieron?

---

[8] *Páginas heroicas*. Película peruana realizada y censurada en 1926. Inspirada en un episodio de la guerra con Chile. El tema fue el repaso criminal, acto del ejército chileno que consistió en rematar a los soldados peruanos heridos sobrevivientes en el mismo campo de batalla.

[9] *Luis Pardo*

Largometraje nacional realizado en 1927 inspirado en la vida del famoso bandolero norteño. Escrita, dirigida y protagonizada por Enrique Cornejo Villanueva.

[10] *La Perricholi*. Película peruana realizada en 1928, producida por la "Compañía Cinematografía Perú". Dirigida por Enzo Longhi con fotografía de Luis Scaglione y Guillermo Garland. El argumento original fue de Carlos Gabriel Saco y estuvo inspirado en los amores de Micaela Villegas y el Virrey Amat. Protagonizada por Carmen Montoya y Enzo Longhi.

De *Luis Pardo* lo que recuerdo es la música. En la película hay una canción que dice:

"Luis Pardo fue un gran bandido,
la vida poco le importa
mataron a su padre
y a él poco le importa"

Esos eran los bandoleros que operaron en el norte, por Pacasmayo.

También había un vals que se cantaba muy malamente, porque la letra decía:

"Ya me entregué al bandolaje,
con este traje con que moriré"

Y la gente como era de clase popular no entendía y decía:

"Ya me entregué al bandolaje,
vestido de traje".

Un disparate.

4.3 *El carnaval del amor* y la Empresa de cinemas y teatros

¿Ud. cree que hubo algún tipo de identificación del público con las películas nacionales? ¿Eran una novedad?

Bueno, para el público de la clase alta, de apellidos oligárquicos, sí porque había participado ahí fulano o sutana que eran conocidos.

Por ejemplo, se hizo una película que se llamaba *Del manicomio al matrimonio* [11] y la gente en broma comenzó a decir "y del matrimonio al manicomio".

Le voy a decir algo: fui yo quien hizo el guión de la película *El carnaval del amor* [12] dirigida por Pedro Sambarino.

¿Nos puede contar algo de cómo así Ud. surgió como argumentista de la película?

Bueno, la verdad es que antes eramos muy espontáneos y le teníamos poco miedo a la crítica. Hoy, yo no me atrevería. Pero la ignorancia es osada.

Yo era en ese momento la comediógrafa de moda, había escrito una comedia *Por un marido* que se dio 50 noches seguidas en el "Teatro Colón". Entonces por ahí me dijeron: "¿por qué no haces una película?" Como que alguien venga y te diga: "¿por qué no haces una tortilla o un panqueque?" Así de simple. Entonces me imaginé que se podía hacer y acepté.

La trama era sobre una maestra de escuela, un tema alegre, una comedia. Recuerdo que trabajaba un Revolledo, José Luis Romero, creo que Antonia Puro, una de las Ureta. Ya ni me acuerdo.

Ese actor que Ud. menciona, José Luis Romero, parece haber sido muy popular en esa época. Hemos visto figurar su nombre en varias películas.

---

[11] *Del manicomio al matrimonio*. Película peruana realizada en 1913 con el argumento de la escritora peruana María Isabel Sánchez Concha.

[12] *El carnaval del amor*. Película peruana realizada en 1929, dirigida por el italiano Pedro Sambarino.

Sí, era compañero y amigo de Ana del Valle.

Anita creo que también trabajó en la película. Francamente se me ha borrado del recuerdo quiénes tomaron parte.

Lo que sí recuerdo, ahora que hablamos de la película, es que yo era muy lectora del *Petit Parisienne* y meses después de haberse estrenado la película publicaron el argumento de una película *El carnaval del amor* que habían hecho en París, pero con otra trama.

Yo le decía a mi marido "que tal si yo la hubiera hecho después, hubieran dicho que era un plagio, ahora ha sido al revés". Ellos le habían dado el mismo nombre que le había dado yo, y no era plagio sino coincidencia.

¿Fue el único argumento que Ud. escribió para el cine?

Sí, fue algo incidental. Yo no tenía mucho tiempo para dedicarme a eso. Me dedicaba específicamente a la Empresa de Teatros y Cinemas.

Más tarde, cuando vino la competencia, apareció un señor de apellido oriental que empezó a hacerle frente a la poderosa Empresa de Teatros y Cinemas, incluso me contrató ofreciéndome un mejor sueldo.

Fue una pelea muy dura entre las dos empresas, como las que hoy sostienen los policías con los estudiantes. Los carteles que se ponían aparecían recortados y tirados por el suelo.

¿Esta fue también una empresa distribuidora?

Sí, pero no con el nivel que tenía la Empresa de Cinemas y Teatros. Tenían películas de calidad, pero no tenían el poder que da la gente que está en los puestos claves.

La Empresa de Cinemas y Teatros estaba manejada por cuatro señores: Felipe Chávez Dartnell (el hermano del aviador Jorge Chávez); Eduardo Rodrigo, Jorge Helguero y Héctor García y Lastres. Eran los cuatro directores que llevaban la batuta en el negocio del cine mudo, que en realidad era un teatro mudo con un público que parecía sordo.

¿Había proyección especial para la prensa, para la crítica?

No, las pruebas eran para ver si la película estaba fuera de foco, si se movía, si había oscilación. También para los músicos que iban a acompañar la película. Para que supieran qué música adaptar en un momento determinado. Había partes dramáticas, otras más románticas, entonces se adaptaba la música para el caso.

¿Toda película tenía acompañamiento musical?

Sí, siempre indudablemente. En las películas que no tenían movimientos tan acelerados como las comedias, había una señorita o un caballero que tocaba los antiguos valses vieneses como "Tesoro mio", "Danubio azul". Estos con el tiempo se han ahuachafado con las ceremonias nupciales o se han acriollado.

¿No había alguna crítica especializada en cine aparte de las crónicas de argumentos que Ud. publicaba?

No había crítica, no que yo conozca. Eso fue más tarde. Yo recuerdo que a partir del año 1960, he ido con mis hijas al cine "Champagnat" y al terminar la función había un joven que comentaba la película. Pero esto ha sido en los últimos tiempos. Antes el cine no poseía la categoría que hoy tiene. Era visto como una diversión, no como séptimo arte.

¿Nos puede contar acerca de los cafés en donde se proyectaban películas? ¿Conoció Ud. alguno?

Recuerdo que donde ahora quedan las Galerías Boza había un local. Por ahí pasaba el tranvía y también quedaba *La Crónica*. Este era un local grande que pertenecía a un tal Gigi Cristini. La parte delantera era para tomar helados o café y corriendo una cortina se podía ver una película. No recuerdo bien pero creo que bastaba con el consumo para ver la película. También estaba la confitería "Marrón", cerca de la Plaza de Armas, allí también se pasaban películas.

¿No escuchó Ud. hablar de un restaurante llamado Estrasburgo? [13]

Cómo no, me pasé gran parte de mi vida en el Estrasburgo. Allí almorzaba. En el Estrasburgo no he visto proyectarse películas. He visto trabajar artistas como Carmen Anaya [14] quien luego se fue a vivir a un departamentito porque su situación era muy mala. Durante el almuerzo en el Estrasburgo se presentaba el "Coro de las damas vienesas".

[13] Jardín de Estrasburgo. Famoso café que funcionaba en la Plaza de Armas donde se realizó la primera exhibición de cine con un vitascopio el 2 de enero de 1897.

[14] Carmen Amaya (1913 - 1963). Bailarina española de estirpe gitana que cultivó el baile flamenco. Muy conocida en Europa y América como "el demonio del baile".

4.4 Tórtola Valencia, la zarzuela y las tonadilleras

¿Qué otros espectáculos estaban de moda en esa época?

Cuando yo practicaba el periodismo acudía constantemente a las funciones del "Teatro Municipal" a ver teatro o ballet. Muy popular era en ese entonces también la zarzuela. Se podía ver a artistas como Juanito Zapater, quien era el colmo de la gracia, cantando "Azúcar y azucarillas", "La alegría de la huerta", "El puñado de rosas". El público era muy aficionado a esas cosas

Creo que era un gran espectáculo con muchos artistas y un vestuario sumamente costoso. Se daba en aquella época porque era una época de bonanza y el público asistía. Tampoco cobraban las fortunas que cobran ahora y se pagaba en soles, no como ahora que todo se paga en dólares. Nosotros hemos tenido la suerte de ver las grandes compañías que han pasado por aquí. Hemos visto muchos grandes artistas que han sido monumentos. Tórtola Valencia [15] quien era una actriz que paraba el tráfico, aquí en Lima.

¿En qué años fue eso?

A inicios de la década del 20. Tórtola Valencia vino a Lima en 1923 y a donde ella iba armaba todo un espec-

---

15 Carmen Valencia (Tórtola). Bailarina española, nació en Sevilla (1882-1955). Se destacó por sus danzas orientales y exóticas. Entre 1905 y 1930 recorrió triunfalmente los escenarios de Europa, América y Asia. Fue representada por numerosos pintores y escultores, y alabada por los poetas. De 1912 a 1914 fue profesora de Estética del Teatro de Arte en Munich.

táculo. El cuarto Nº 26 del Hotel Maury estaba lleno de abanicos, mantones de manila y toda una colección de elefantes, desde uno de 1/2 cm. hasta otro que podía tener 10 cms., de todos los colores porque a ella le traían buena suerte.

Conjuntamente con Tórtola Valencia en la época de las tonadilleras estaba la tonadillera Amalia Isaura quien era un pedacito de mujer lleno de gracia. Y Tórtola era un imponente mujerón que se devoraba el mundo con los ojos. Cuando salía a la calle había sensación porque llevaba unas pulseras en los brazos. Parecía como si la hubieran tatuado o untado en aceite pero era su piel natural, así de morena era. Y se ponía cosas tan exóticas como un pijama cuando aún no se usaba el pantalón. Ella salía con los brazos desnudos y con una pulsera de oro que comenzaba con la cabeza de una serpiente y terminaba en el hombro con la cola de la serpiente. Era un gran escándalo y noticia en el mundo entero. Además ella se encargaba de hacerse la fama de escandalosa con tal de salir en letras de molde y saber que hacía sensación. Esas eran las cosas que nos servían de mucha diversión.

¿Hasta cuándo duró este tipo de espectáculo?

Bueno las cosas no se terminan así de frente. Es como los humanos. Ud. los ve bien hoy y mañana uno va engordando, se va poniendo viejo. Igual, el público paulatinamente va olvidando a sus favoritos.

Fueron naciendo otros espectáculos, no mejores, pero más afines con la juventud, que no pensaba como los viejos de antes sino más modernamente. Para nosotros, los que hemos vivido una época que llamamos "de oro" encontramos poco halagüeños los gustos de los jóvenes. Yo, por ejemplo, no me entretengo para nada ni con la salsa ni con

el rock, ni con todas estas modernidades y pienso que hay mucha gente como yo. Quizás son los años.

Sabemos que era muy popular la corrida de toros. Hemos conversado con la señora Carmen Montoya y ella nos dijo que el teatro, la zarzuela y las corridas de toros eran lo que más se veía.

Sí, ellas eran las "toreras". Yo no le voy a decir que a mi me gusta el toreo. Me gusta lo que se llama el color local, ver pasar los automóviles abiertos, con mujeres vestidas con mantones de manila, claveles en el cabello, casi imitando a España. Eso fue muy bonito. Pero cuando vino Joselito [16] a Lima y lo fui a ver no me quedaron ganas de regresar porque no puedo con ningún espectáculo de sangre.

Las chicas se volvían locas por los toreros. Antes los mejores toreros se alojaban en el Hotel Bolívar y las muchachas se agolpaban en la puerta para verlos.

4.5 El Palacio de cartón en los tiempos del Oncenio

¿El Hotel Bolívar ya existía en la época del veinte?

No, eso fue después. El Hotel Bolívar fue primeramente el Palacio de Cartón. Estaba hecho todito de cartón. La gente lo visitaba para irse a encontrar y mirar el lugar y como somos tan huachafos de naturaleza, le pusimos

---

[16] Joselito (1895 - 1920). Torero español nacido en Sevilla. Practicó la lidia desde muy joven. En 1912 tomó la alternativa. Murió trágicamente en 1920.

palacio. Había Palacio Municipal como ahora. Hasta le llaman Palacio a donde funciona el Jurado Nacional de Elecciones. La Municipalidad de Lima que funciona en el Portal de la Plaza de Armas era cualquier cosa, pero tenía el nombre de palacio. Muchos usos hemos arrastrado de la colonia.

¿Qué otros usos había en ese entonces?

La ropa que se usaba era importada de París. Había casas especializadas como las Galerías Lafayette que nos traían hasta los vasos en que tomábamos agua. El franco costaba 40 centavos. Con la entrada de los Estados Unidos cambiaron los gustos. Apareció el hot dog, por ejemplo. Y los gustos cambiaron para peor. Creo que la decadencia del Perú comienza con la presencia de los Estados Unidos.

¿Cuándo siente Ud. que empieza la influencia de los Estados Unidos?

En los tiempos de Leguía. Y como Leguía se prolongó tanto tiempo, me parece que fue una eternidad. Fueron once años en que se rindió pleitesía en todas sus formas a los Estados Unidos. En el colmo del entreguismo político se llegó a celebrar el 4 de julio como fiesta nacional. Suspendían las clases y era un día sagrado. Claro que seguramente fue un momento de auge para los que se dedicaban a los negocios, para los comerciantes. Pero para los que nos hemos dedicado a otra clase de vida, a la bohemia, llena de cariño por todo lo tradicional, este fue el final.

¿Quiénes conformaron ese círculo que se dedicaba a la bohemia?

Estaba el escritor Pró, el músico Alfonso De Silva, Quispez Asín, César Moro —quien ha muerto lleno de gloria y me da mucho gusto porque era muy amigo mío— el dibujante Cárdenas Castro y un personaje al que no se

le ha hecho mucha justicia, pese a que venía de grandes familias: Carlos Olguín de Lavalle. El era muy distinguido y elegante, pariente del Presidente Pardo.

Todos teníamos una buena amistad, sin invadir el papel del otro. La bohemia tenía su mundo aparte, nos entendíamos y nos llevábamos muy bien. No había política, ni envidias ni rencores.

Aparte de Ud., ¿había en ese grupo alguna mujer?

Muy pocas: María Wiesse, después vino Rosa María Rojas, muy buena poetisa y jugadora de ajedrez.

¿Por aquella época Ud. debe de haber sido una de las pocas mujeres que trabajó tanto en el ambiente periodístico como en el del cine y del teatro?.

Sí, parece que estuve de suerte porque me llamaban para muchas cosas. Yo estoy muy agradecida a la gente de ayer y de hoy, porque no he recibido sino halagos. No puedo decir que tengo penas en el periodismo ni en el teatro ni en todos los lugares que he ocupado.

Enrique Cornejo Villanueva *

Emprendedor comerciante arequipeño ostenta el mérito de haber producido, dirigido y protagonizado en 1927 la película *Luis Pardo*, considerada por los historiadores como el primer largometraje nacional.

Con el mismo empeño que lo impulsó a dedicarse a la industria del calzado y el jabón y el entusiasmo propio de su juventud, Cornejo Villanueva, inspirado en las seriales ambientadas en el oeste americano, se embarcó en el ambicioso proyecto de retratar las andanzas del famoso bandolero que asolara el norte del país en los albores de este siglo.

Sin mayores conocimientos de las lides cinematográficas más que sus lecturas de la revista *Cines y Estre-*

* Entrevista realizada el 1 de junio de 1987

llas y algunas lecciones de mímica y actuación recibidas de un maestro húngaro, el joven empresario alquiló unos equipos de filmación y, con la asesoría técnica del camarógrafo italiano Pedro Sambarino, se trasladó a la hacienda Casablanca, ubicada en las afueras de Lima, donde se aventuró a la ardua tarea de enfrentarse a una *troupe* de artistas inconformes, desconcertados extras y las limitaciones propias de una cinematografía naciente, para realizar el rodaje de *Luis Pardo*.

En la entrevista que presentamos a continuación, Enrique Cornejo Villanueva recuerda las circunstancias y pormenores de su azarosa empresa.

5.1 De fabricante de zapatos a fabricante de sueños

¿Desde cuándo tiene Ud. interés por el cine?

Desde 1910 empecé a ir al cine en Arequipa. En 1912 vi películas italianas que daban en el cine "Fénix". [1] La compañía se llamaba Compañía Filmadora Cines de Roma, tenían muy buenas cámaras. Se trabajaba muy bien. Recuerdo unas películas de la famosa Francesca Bertini, y otras que creo que eran de Pastrone, [2] tenían un aspecto romántico, mucha belleza.

¿Qué otras películas le impactaron?

Los últimos días de Pompeya, [3] *Mira la ciega*. Habrán muy pocas personas que puedan contarle de estas películas, pero yo me acuerdo como si las hubiera visto ayer.

¿Eran películas épicas?

Sí. Eran italianas de los Cines de Roma. Los artistas tenían agilidad, fortaleza, decisión, ponían en cada película un poderío de acción. Yo gozaba con ellas.

Cuándo Ud. llegó a Lima, ¿siguió viendo cine?

---

[1] 'Cine Fénix". Cine arequipeño, fundado en la década de 1910.

[2] Giovanni Pastrone. Realizador italiano de estilo épico (1883-1959). Utilizó el seudónimo de Piero Fosco. Realizó el famoso filme *Cabiria* en 1914.

[3] *Los últimos días de Pompeya*. Película italiana (1908). Dirigida por Luiggi Maggi. Hubo una nueva versión en 1913 de Mario Caserini.

Sí, pero aquí el cine era una industria. Se formaron dos compañías que empezaron a filmar: La Inca Films y otra más que hacía cortos. La Inca Films consiguió cámaras Pathé, que por cierto eran muy malas, con las que hicieron la película *Páginas heroicas*, sobre la guerra con Chile. Iba a ser estrenada en la sala San Martín. [4]

Además daban películas americanas. Era la época de Chaplin y otros. Figuraban grandes artistas como Douglas Fairbanks. En el año veintisiete hicieron un largometraje de un bandolero tremendo que daban por seriales. Era americana, muy buena. Las seriales fueron del veintiséis al veintiocho

¿Cómo así decidió hacer su película?

Recuerdo que un grupo de amigos de la Universidad San Marcos dijeron un día ¿por qué no filmamos? Tú sabes de negocios, tienes capacidad. Y como yo era una persona que había prosperado muy rápido al hacer la primera zapatería de lujo en Lima, me animé. Eran muy entusiastas. Fuimos a alquilar las cámaras por la Av. Los Incas, junto a la guardia policial.

Hice el contrato, me entregaron los aparatos, el inventario. Pagué por adelantado el alquiler. Creo que eran 50 mil soles. Era plata en ese entonces. Fue así que me dieron todos los materiales para desarrollar mi película y me puse a filmar. Comencé a hacer pruebas y escenas. Para esto yo había puesto un aviso para conseguir chicas bonitas, entre ellas una para que trabajara conmigo. Contraté a cinco o seis que psicológicamente iban con el papel. Tuvimos un mes de pruebas y ensayos, pero todo fue mío.

---

[4] "Sala San Martín". Cine teatro. Ubicada en la esquina de Roca y Plaza San Martín. Fue propiedad de la Empresa Cinematográfica Mundial. Se inauguró el 13 de Setiembre de 1925.

¿A qué se debió?

La cámara era mala, el lente sólo daba *flou* y el camarógrafo tampoco era bueno. Era un aficionado. Pero como un milagro, ocho días después vino de Argentina un camarógrafo italiano, y me enseñó lo que hacía. Venía a hacer comerciales. El traía tres máquinas: una para medio término, otra para un término y otra para tomas grandes. Luego me presentaron a Pedro Sambarino, [5] un bajito italiano, muy conversador. Congeniamos bien. Consiguió un muchacho boliviano aficionado a la fotografía que conocía algo de revelado de películas que antes había trabajado con él. Hicimos las primeras pruebas en un patiecito y yo hice de modelo: de perfil y de frente. Ellos me dijeron que era fotogénico y me preguntaron si era actor: No, les dije. Soy empresario.

5.2 Cómo se construye un bandolero

¿Cómo surgió el tema de *Luis Pardo*?

Unos amigos de Chiquián, universitarios, me dieron el tema. Era la época de Pearl White, unas películas que hacían los norteamericanos: de un famoso cowboy, de rancheros y de asaltadores. Ellos me dijeron, vamos a hacer una película de tradición. Aquí en Chiquián hubo un bandolero de historia. Se llamaba Luis Pardo. El robaba a ricos para beneficiar a pobres. Yo escuché la historia y la escribí: un bandolero romántico que había tenido esto y lo otro, pero la desgracia lo puso en manos de la justicia. Traté

[5] Pedro Sambarino. Técnico cinematográfico italiano. Incursionó en el cine boliviano y peruano. En el Perú haizo la fotografía del largometraje *Luis Pardo*. En 1929 realiza el largometraje *El carnaval del amor*.

de hacer una película emotiva, que gustase al pueblo: tenía escenas de peleas, de golpes, de asaltos, esas cosas que entusiasman.

¿Cómo hizo para escribir el libreto, el guión?

El guión lo hice en base a todas estas historias que mis amigos me habían contado. Un señor, cuyo nombre no recuerdo, me asesoró. Creo que él era periodista de una revista que se publicaba semanalmente.

¿Cómo se imaginaba esas escenas?

De acuerdo a lo que había visto. *Luis Pardo* por lo general asaltaba a los gamonales que llevaban el dinero los días viernes o sábados, en que regresaban solos del banco.

¿Podría hablarnos del rodaje?

El rodaje se realizó en la Hacienda Casablanca de Celso Vásquez. Las escenas se tomaban al aire libre. Había que poner iluminación acá y allá . Se filmaban de doce del día a dos de la tarde cuando el sol estaba en pleno y usábamos unas sábanas grandes con unos marcos para que parezca de día. También filmamos en algunos interiores, pero sin techo y con reflectores. Recuerdo que hay una escena muy bonita de trompeadera, en la que escapo montado a caballo, galopando con revolver en mano, bien criolla. En total el rodaje duró dos meses.

Inicialmente ¿en quién había pensado para hacer el papel de Luis Pardo?

En un muchacho muy buen mozo, pero no recuerdo el nombre. Yo ya tenía todo el reparto, pero después de haber filmado 100 metros me dijeron: "Mire, señor Cornejo, hemos acordado que Ud. nos de una participación". Yo les dije que con la película íbamos a tener mucho éxito y que no habíamos acordado nada de eso. Yo también tenía

mi carácter. Era la primera película de largometraje nacional que se hacía y yo tuve que financiarla. Me costó como 40 mil soles comprar la película Kodak y otra alemana. Además el alquiler de los carros costó cinco mil soles para ir a la hacienda. Así que finalmente les dije que no era posible. Parece que ya se habían puesto de acuerdo, tal como dice textualmente Basadre en su *Historia del Perú.*

Yo corté con toda esa gente y contraté a actores profesionales.

¿A Teresita Arce?

Sí, es la heroína. Es mi novia en la película. A mí no me gustaba mucho porque yo quería imponer algo y ella no aceptaba. Ella era una artista de teatro. Recuerdo que su marido no quería que la besara y habían escenas en que debía besarla, pero con un beso muy simple. No como los que hay ahora. Ella tenía una coquetería en la mirada. Recuerdo una escena: yo regresaba a Lima después de un robo, había una lluvia tremenda y no tenía donde pasar la noche. Llegué a una casa donde había una fiesta y pedí posada por una noche. Salió ella y su papá y aceptaron. Ahí ella se porta muy cariñosa conmigo, muy dulce. En aquella fiesta estaban el alcalde, el prefecto, las primeras autoridades del pueblo. No sabían quién era yo. Era una fiesta muy movida, muy presentada: con muchas jarras de pisco y chicha, también habían chicharrones. En la fiesta se hablaba de Luis Pardo. El comisario decía "...que me entere de alguna huella del bribón y no le voy a dejar ni un solo hueso..." (los diálogos salían en carteles). Todos los presentes coincidían en querer capturar a Luis Pardo porque lo consideraban un hombre peligroso. Yo había estado enamorando a la muchacha y la convencí para que se fuera conmigo, me esperaba afuera. Cuando las autoridades estaban en copas, yo les dije: "Bueno, señores, ese Luis Pardo soy yo..." todos se quedan pasmados y con las mismas salgo volando. Esa es una escena bien lograda.

¿Cómo hacía Ud. para actuar y dirigir a la vez?

Tenía mi cornetita. Cuando me tocaba dirigir, filmar, hacía una serie de indicaciones: "¡ Fulano, mengano, ahora!". Como no era hablada podía decir lo que quería. Daba indicaciones: más fuerte, sube, voltea, etc. y todo salía muy bien. Y cuando la escena era mía, yo la hacía solo.

¿Y las indicaciones para la cámara?

Las hacía Pedro Sambarino. El tenía cartones donde indicaba si había acercamiento, medio cuerpo o cuerpo entero, además del número de escena. Sambarino lo hacía muy bien. La película salió estupendamente. El trabajó muy bien conmigo.

¿Respecto al montaje y revelado?

Eso también lo hacía Sambarino. ¡Daba gusto! La combinación era buena. Además en la revista Cine y Estrellas [6] salían las fórmulas de cómo se hacían estas películas.

Ud. estuvo en el estreno ¿vio la reacción del público?

Claro, por supuesto. Había gran entusiasmo. Hubo lleno entero. El estreno fue en el "Excélsior" [7] de la Empresa de Teatros y Cinemas Limitada. La pasaron dos

---

[6] Revista *Cine y Estrellas*. Importante semanario ilustrado. De gran importancia entre los cinéfilos limeños de la época. Apareció en 1927 dirigida por Gustavo Neuhaus.

[7] "Cine Excélsior". Antiguamente fue el "Teatro Excélsior". Estuvo ubicado en la calle Baquíjano (Jr. De la Unión) y fue reconstruido en 1914 para dedicarlo exclusivamente a espectáculos cinematográficos. Fue propiedad de la "Empresa de Teatros y Cinema Limitada".

días. Las películas americanas sólo duraban un día. Después fue al "Cine del Pueblo" que estaba donde está ahora la International Petroleum. Recuerdo que tuve que acercarme a la comisaría y llevar policias para calmar al público que gritaba porque ya no habían entradas. La película se pasó tres días seguidos.

¿Para el estreno hubo alguna campaña de promoción o publicidad?

No, nada. Simplemente apareció en el periódico que iba a ser estrenada. Sin embargo, en esa época en las revistas *Mundial* [8] y *Cine y Estrellas*, que se publicaban semanalmente, aparecían los comentarios de cómo se iban trabajando las escenas, cómo se iluminaba, cómo trabajaba la gente. Todo como una especie de escuela.

¿Logra escapar Luis Pardo?

No, lo capturan. La película termina en una escena donde sale una canción muy bonita, compuesta para la película, pero no recuerdo por quién. La canción se llamaba "La Andarita". Era tocada por el arequipeño Eloíto Zevallos.

¿Cómo se acompañaban con la música si la película era muda?

En la escena, detrás del telón se ubicaban dos guitarristas y un cantante. El público se entusiasmaba mucho con esa canción porque era muy sentimental, era muy de esa época. Tanto entusiasmo causó que el público pedía

---

[8] Revista *Mundial*. La más importante revista de actualidad de su época. Se publicó a partir de 1919 bajo la dirección de Andrés A. Aramburú. Entre sus colaboradores figuraron César Vallejo, José Carlos Mariátegui y Luis Alberto Sánchez.

que la repitiera, y la hacían dos o tres veces. Paraban la película y retrocedían.

¿Después de su película que otras películas peruanas recuerda?

Bueno, *La Perricholi* y creo que luego Sambarino hizo *El carnaval del amor*.

¿Estas películas tuvieron éxito?

La Perricholi fue filmada por artistas italianos, Scaglione [9] y Enzo Longhi. [10] Fue hecha con dinero extranjero. Pero no tenía la atracción de mi película porque no habían escenas de acción como en *Luis Pardo*, escenas en las que yo hacía "de tripas corazón" por la cantidad de cosas peligrosas que había que hacer.

¿Ud. quedó satisfecho con su película?

Sí. He hecho una película y creo que eso es importante en la vida. Así es la vida, una lucha constante sobre todo para aquellos tipos inquietos. Pienso que la juventud debe dedicarse a trabajar, debe hacer algo digno, que la enorgullezca. Creo que los universitarios deben terminar su carrera porque el crédito está en luchar con la frente en alto.

---

[9] Luis Scaglione. Camarógrafo argentino. Colaboró en la filmación de *La Perricholi* (1928) y otras películas peruanas.

[10] Enzo Longhi. Actor y director de origen italiano afincado en Lima. Dirigió *La Perricholi* donde interpretó el papel del Virrey Amat.

CARMEN MONTOYA

CESAR MIRO *

"Con genuina gracia limeña, la gentilísima y guapa Carmen Montoya realiza el milagro de revivir los encantos de la comedianta legendaria". Este fue el comentario publicado por la Revista *Mundial* a la interpretación que Carmen Montoya hiciera de Micaela Villegas en *La Perricholi*, película producida en 1928 por la Empresa Cinematografía Perú y dirigida por Enzo Longhi.

Sin experiencia actoral alguna, Carmen Montoya cautivó con su belleza al público limeño que asistía entusiasta a las funciones del "Teatro Colón". Con algunas imprecisiones históricas, pero con un deslumbrante

---

* Entrevista realizada el 20 de abril de 1987

despliegue escenográfico, según cuentan las crónicas de la época, *La Perricholi* fue un gran éxito de la joven cinematografía nacional. Posteriormente la película fue exhibida en el Pabellón peruano de la Feria de la Exposición de Sevilla. Pese al suceso de la cinta, Carmen Montoya se retiró de los escenarios y, salvo una fugaz aparición en *El milagro de la Calle Mayor*** rodada en Hollywood, no volvió a participar en cine, pues contrajo matrimonio con César Miró de quien hablaremos con mayor extensión más adelante.

En esta conversación, los esposos Carmen Montoya y César Miró reviven para nosotros pasajes de la vida limeña de antaño, las corridas de toros, los paseos por el Jirón de la Unión, las películas en el Palais Concert y las incidencias de la filmación de *La Perricholi*.

** Película norteamericana dirigida por Steve Sekely (1939). Con: Margo, Walter Abel, Jane Darwell y Lyle Talbot. Carmen Montoya interpretaba a una mujer que no podía tener hijos y que entraba a la iglesia a rezar.

6.1 "La Perricholi" una señorita de su casa

¿Podrían comentarnos cómo fue que Carmen Montoya se animó a interpretar a la Perricholi?

C. Miró : Fue algo circunstancial. La llamaron porque era una muchacha guapa y desenvuelta e hizo una excelente película. Además —como hemos hecho tantas veces las cosas— desinteresadamente.

C. Montoya: Yo no cobré nada por la película. Porque yo no era nada más que una señorita de mi casa a la que le hicieron el honor de creerse guapa y apropiada para el papel. Pancho Graña me lo pidió y yo, por tratarse de él, acepté encantada. Fue muy agradable. Había una artista profesional, muy simpática, Teresa Balda, [1] quien después se casó con un peruano. Yo creo que yo no tenía condiciones. Hice lo mejor que pude.

Enzo Longhi me dirigió y él hizo el papel del virrey.

Mi trabajo en *La Perricholi* fue una experiencia muy bonita. Había pocos elementos, pero la gente que trabajaba lo hacía con tanto entusiasmo y con tan buena voluntad que no hacía falta nada. Se conformaban, por ejemplo, con usar unos cartones forrados con papel metálico en lugar de reflectores y eso iluminaba con el sol. Me hicieron una ropa muy linda en la Industria Feminil que era en esa época de María y Corina Garland, cuñadas de Pancho Graña. Me regalaron un vestido de tafetán negro muy bonito. Corina Garland fue después la fundadora de la Asociación de Artistas Aficionados. [2] A ellas les gustaba

---

[1] Teresa Balda. Actriz de origen italiano que representó el papel de Amalia Pérez en *LaPerricholi* (1928).

[2] Asociación de artistas aficionados. Fundada en 1938 por Bernado Roca Rey. En 1945 filman *La Lunareja*.

mucho el teatro y se ocupaban de hacer el vestuario. Cuando se les ocurrió hacer ésto, me hicieron unos vestidos muy bonitos, me peinaban, me brindaron toda clase de atenciones. Ud. probablemente no sabe quién era Pancho Graña. El era un médico famosísimo y muy buena persona. El fue el encargado de hacer la película para mandarla a la Exposición de Sevilla. Además era el presidente de la comisión y debía llevarla a Sevilla.

¿Cómo fue que precisamente se eligió el tema de "La Perricholi" para la película?

C. Montoya: Les pareció lo más apropiado por tratarse de los amores de una peruana con un virrey español. No había otra actitud que pudiera interesar más como una expresión del Perú como la de este señor, el Virrey, que ya era un poco viejo, más que un poco, y que fue tan galante y quizo tanto a esta mujercita.

C. Miró : El libro era de Carlos Gabriel Saco, [3] él fue el autor del guión. Después han habido muchas Perricholis en el cine, por ejemplo, *El puente de San Luis Rey* basado en la novela de Thorton Wilder, otra para el teatro hecha por Luca de Tena con Nati Mistral en el "Teatro Naciones". Después Antonio Garland hizo una Perricholi en el Teatro Segura. Pero hablando estrictamente de películas, la primera película sobre la Perricholi se hizo acá. La hizo Carmen Montoya, mi mujer.

C. Montoya : Así es. El tema era muy bonito. Y teníamos la oportunidad de ir a muchos sitios: a la iglesia de Cocharcas, ahí por el Cercado de Lima, paseábarnos en la calesa cuando íbamos a filmar. Recuerdo una escena que hicimos tal como es la historia de la carroza del Santísimo Sacramento: la Perricholi va en la carroza con su amiga y se encuentra con el viático.

---

[3] Carlos Gabriel Saco. Escritor y periodista peruano. Colaborador de la revista *Mundial*.

C. Miró : Claro, yo me acuerdo. El viático llevaba la comunión caminando por la calle a un enfermo grave.

C. Montoya : Cuando alguien se estaba muriendo en una casa, se iba a la iglesia más cercana y se pedía los santos óleos para un moribundo. Entonces salía el copario, el padrecito y el sacristán con su campanita. Lo mismo sucede en la película. La calesa de la Perricholi se cruza con el viático. Ella toda arrepentida se baja y dice que no es justo que ella vaya en la calesa mientras que Nuestro Señor va a pie. Entonces detiene la calesa y la regala. Se quita las alhajas y las tiras. En eso creo que termina la película.

6.2 El cine de castillos y calesas

¿Cómo fue el rodaje en esa época? ¿Me imagino que habría mucha gente curioseando por las calles?

C. Montoya : Lo que pasa es que en esa época había muy poca gente y en ese barrio menos.

C. Miró : Se hizo en ambientes diversos, por ejemplo, en la Quinta de Presa, en el Castillo Rospigliosi, en muchos lugares, con mucho lujo.

C. Montoya : Filmamos en el Castillo Rospigliosi. No sé si Ud. conocerá una casa medio rara que queda en Lince. Ese castillo lo hizo un señor muy importante, un abogado, el doctor Carlos Rospigliosi, con muchos títulos nobiliarios y quizo hacerse un castillo medieval, gótico, medio raro, porque creo que no es muy perfecto tampoco.

C. Miró : No. Hasta quizo ponerle ·uente levadizo y no se lo permitieron.

C. Montoya : El castillo lo utilizaron en la película para

que el virrey se lo regalara a la Perricholi. Eso fue algo que se le ocurrió a los guionistas porque lo que hizo el virrey para la Perricholi fue el Paseo de Aguas, en el Rímac.

C. Miró : La casa donde está ahora la cervecería Cristal, fue la casa de la Perricholi. Muchas veces se ha dicho que era la Quinta de Presa, pero no era así.

C. Montoya : Filmamos bastantes escenas en la Quinta de Presa. Allí había una capilla que tenía un altarcito muy bonito donde hicimos unas escenas rezando. Luego hicimos unas escenas en que el virrey me manda un emisario para que me recoja y me lleve a ver el regalo que me está haciendo que es el castillo. Allí filmamos varios días. Me atendieron muy bien porque me pusieron cocinera que me hacía comida especial. Tenía mi camarera que me vestía. Muy bien me trataron. Plata no había, pero sí mucho cariño.

También se hizo algo en casa de Luis Rodríguez Mariátegui, una casa con unos salones de estilo. Ahí hay varias escenas, una en la que estoy tocando guitarra. En casa de Pancho Graña también se filmaron bastantes escenas. Me trataron con bastante cordialidad en todas partes.

¿Cuánto tiempo duró el rodaje?

C. Montoya: No recuerdo bien. Serían dos o tres meses. Después de la filmación, la señorita Teresa Balda y yo le regalamos una libra al cochero de la calesa (la misma de la Perricholi) para que nos paseara por el Jirón de la Unión. Eran las siete de la noche y pasamos por delante del Palais Concert, [4] donde estaban todos los jóvenes de Lima. Allí se concentraban en esa época.

---

[4] Palais Concert. Famosa confitería inaugurada en febrero de 1913, ubicada en el Jirón de la Unión. Alternaba funciones cinematográficas con té-danzant y la orquesta de las "Damas vienesas".

¿Esa era la calesa auténtica?

C. Miró : Sí, era la de los marqueses de Torre Tagle que ahora está en Quinta de Presa en exhibición.

C. Montoya : Sí. Nadie la puede tocar, parece que se deshace si la tocan.

C. Miró : Fue una imprudencia temeraria sacar la calesa de los Torre Tagle para hacer con más propiedad la película.

¿Cómo fue el estreno de la película?

C. Montoya: Muy bonita. Fue en el "Teatro Colón" y asistió el Presidente de la República Augusto B. Leguía. La gente aplaudió mucho. La película está bien para haber sido hecha en esa época.

C. Miró : Claro, muy buena, es que realmente estaba muy bien hecha. Había gente importante muy interesada en hacer una cosa nueva, una cosa distinta y se consiguió una película de gran calidad. Para su época fue realmente un esfuerzo extraordinario.

¿Hubo algún tipo de crítica o comentario periodístico?

C. Montoya : Fue muy elogiada por la prensa. En *Mundial*, Andrés Aramburú puso unas notas muy bonitas, unos poemas. Después Balarezo Pinillos, un periodista, me hizo una crónica. En todas partes me hicieron crónicas.

Pero hay una falla en la película que no sé si el público la advertirá. A mí no me dijeron que el virrey me iba a besar. Me agarró de sorpresa y yo quité la cara. Si me hubieran dicho que me iba a besar tal vez hubiera aceptado, pero me agarró de sorpresa.

¿Conocen Uds. si aún existe alguna copia de la película?

C. Miró : Yo no sé. Tengo entendido que don Rafael Larco Herrera adquirió una. No sé si el negativo o una copia, a través de él, se envió a París. Debe estar en algún museo del cine. Después tengo entendido que se sonorizó, le pusieron música, algo más o menos convencional, ni siquiera sé qué música le pusieron.

¿También le pusieron diálogos?

C. Miró : No, fue sin diálogos. Tenía letreros como tenían las películas mudas.

6.3 De la platea del "Teatro Colón" a la cazuela del "Cine Apolo"

¿Cómo era el ambiente de espectáculos en la época en que se filmó *La Perricholi*? ¿Había mucha actividad?

C. Montoya : Sí, todo el mundo iba al teatro y al cine, no había otra cosa que hacer. No había televisión y la radio recién empezaba. Entonces todo el mundo salía. Los cines estaban llenos en la *vermouth*, los sábados y domingos. La diversión era ir al cine y comer en algún restaurant.

¿Había muchos cines en Lima?

C. Montoya : No había muchos y tampoco había mucha gente en Lima.

C. Miró : Había distintas categorías de cines. Por ejemplo, el "Excélsior" era el cine de moda en el momento.

En él los viernes de estreno se encontraba todo Lima, era un acontecimiento social . Toda la gente conocida que vivía en ese entonces en el Paseo Colón, en la Colmena, en los barrios donde vivían las familias distinguidas, todas iban al Excélsior.

¿Había otras salas más populares?

C. Miró : Sí, por supuesto. Uno de los más antiguos era el "Cine Apolo", en los Barrios Altos. Era un cine de los años veinte, estaba frente al Jardín Botánico.

¿Y las funciones eran parecidas a las de ahora?

C. Miró : Sí, pero también había cine continuado. Por ejemplo, en el "Cine Teatro La Merced" se repetía la película cada vez que terminaba. Eso es el cine continuado, de modo que uno podía llegar a la mitad y después empalmar con la siguiente función.

¿Todo por el mismo precio?

C. Miró : Sí, pero en general el cine aquí era barato. Había cines en distintos barrios. Incluso algunos teatros como el "Teatro Lima" se convirtieron en cine. En éste (cuando aún era teatro) cantó María Barrientos, una famosa cantante de hace muchísmos años, y Alfonso de Silva tocó un recital.

También el "Colón" fue teatro, por eso es que se conservan los palcos. Por lo general los cines de ese entonces tenían platea, galería y cazuela. El "Colón" era un excelente teatro de comedia situado en un lugar extraordinario.

Habría que recuperarlo y también al género teatral como espectáculo que hoy no tiene casi clientela.

¿En esa época vendrían muchos grupos de teatro?

C. Miró : Sí, como no. Venían grupos, compañías muy importantes al "Teatro Segura" que en ese entonces se llamaba "Teatro Principal" y antes se llamó el "Corral de Comedias" (hasta 1850), ahí fue donde por primera vez se cantó el himno nacional. Ahí ha habido siempre teatro desde la época de la Perricholi. Ella era la empresaria, la actriz y hacía teatro clásico. No era una cupletista. Era intérprete de gran teatro español.

6.4 Chicas, toreros y automóviles

¿Además del teatro, qué otros espectáculos estaban de moda en los veinte?

C. Montoya: Los dos espectáculos que habían eran los toros y las carreras. Los toros en verano. Las carreras eran siempre muy elegantes. Ahí se iban a lucir las muchachas de esa época y las señoras jóvenes. Esos son los años de paseos, de entradas y salidas, de ir a tomar café al Palais Concert e ir a los toros. Así como hoy se alocan las chicas por los cantantes, nosotras nos alocábamos por los toreros. Salíamos antes que saliera toda la gente y los coches se ubicaban en la Plaza de Armas por donde tenían que pasar los toreros. Ellos salían en coche descubierto y todo el mundo los aplaudía, nosotras pegábamos de gritos. Por eso cuando las chicas se van en montón a ver a los cantantes, yo no las critico porque igualito hemos hecho nosotras. Lo mismo en la Plaza de Acho, los aplaudíamos y les llevábamos ramitos de flores.

¿Casi todas las actividades se concentraban en el centro de Lima?

C. Montoya : Sí, en esa época todo era muy limpio. No había basura ni ambulantes. El Paseo Colón era una

belleza. Los jueves y los domingos íbamos allí. Tenía banquitas. Los jóvenes también se paseaban, se sentaban en las banquitas.

En Lima, a las doce del día, en el Jirón de la Unión, uno iba a comprar cualquier cosa. Había casas de moda, lindas. Oechsle, por ejemplo, era muy elegante. Todo se reducía al Jirón de la Unión: de la Plaza de Armas hasta la Plaza San Martín,

Cuando yo tenía automóvil —era jovencita, una de las primeras en tener coche— me paseaba por la Plaza San Martín, me daba una vuelta por la Plaza de Armas y regresaba por el Jirón de la Unión, que era de doble tránsito. Porque había muy pocos automóviles. La Av. Arequipa era angostita, apenas cabían dos automóviles. Había muy poca gente. A las siete de la noche ya no había gente en las calles. Todo el mundo estaba en el cinema y cuando salían del cinema se iban a su casa a comer.

Todo el comercio se concentraba en el Jirón de la Unión. No existían tiendas por otras calles. Por los Portales, sí. Oechsle siempre ha estado en los Portales.

C. Miró : Y al lado de Oechsle quedaba el Marrón, [5] una confitería que también proyectaba cine. Eso estaba en lo que es ahora el Pasaje Olaya. En realidad se iba a tomar helados y a ver películas, desde los días del cine mudo.

¿Algo así como el Jardín de Estrasburgo?

C. Miró : Ahí se dio el cine de los hermanos Lumière, los precursores. Era un restaurant con espectáculos que quedaba en el Portal, al lado de lo que es ahora la Municipalidad de Lima.

---

[5] Confitería Marrón. Funcionó desde 1913 y se dedicó a la proyección de películas.

¿El cine formaba parte del espectáculo?

C. Miró : Sí, formaba parte de un programa de variedades. Por ejemplo, yo de chico he visto cine en Barranco, por el año catorce y he visto peleas de box filmadas. Nosotros no teníamos idea de los boxeadores que peleaban y le decíamos "el blanco y el negro". Seguramente era una de esas peleas de Jeff Willard o alguno de esos otros famosos boxeadores de comienzos de siglo. Era el cine mudo.

¿Y eso era en una sala de cine?

C. Miró : Sí, era una sala formal. No sé como se llamaba ni qué otras películas daban. Seguramente las primeras: *Cabiria* [6] con Francesca Bertini. Esa es una película italiana, una superproducción.

¿Qué otras películas recuerda?

C. Miró : Lo que más recuerdo son las seriales, pero eso fue por los años 20. Recuerdo que daban los *Misterios de Nueva York* [7] y había que ir cada vez que se daba el episodio siguiente. La película tenía una cantidad enorme

---

[6] *Cabiria* (1914). Clásico del cine dirigido por Giovanni Pastrone. Es considerada como uno de los más importantes y espectaculares filmes de la época muda. Se dice que esta película estimuló mucho a D.W. Griffith en su búsqueda de las potencialidades expresivas del cine.

[7] *Los misterios de Nueva York*

Una de las seriales más largas de la época, constó de 36 episodios (50,000 mts). Adaptación del célebre escritor D'Courselles realizada por la Casa Pathé. Su primer episodio titulado *La mano que aprieta* fue estrenado en Lima en 1916 en el "Excélsior."

de episodios. Fue muy famosa. Allí trabajaba una rubia, Pearl White, una mujer muy guapa. Era una cosa apasionante sobre la vida neoyorquina.

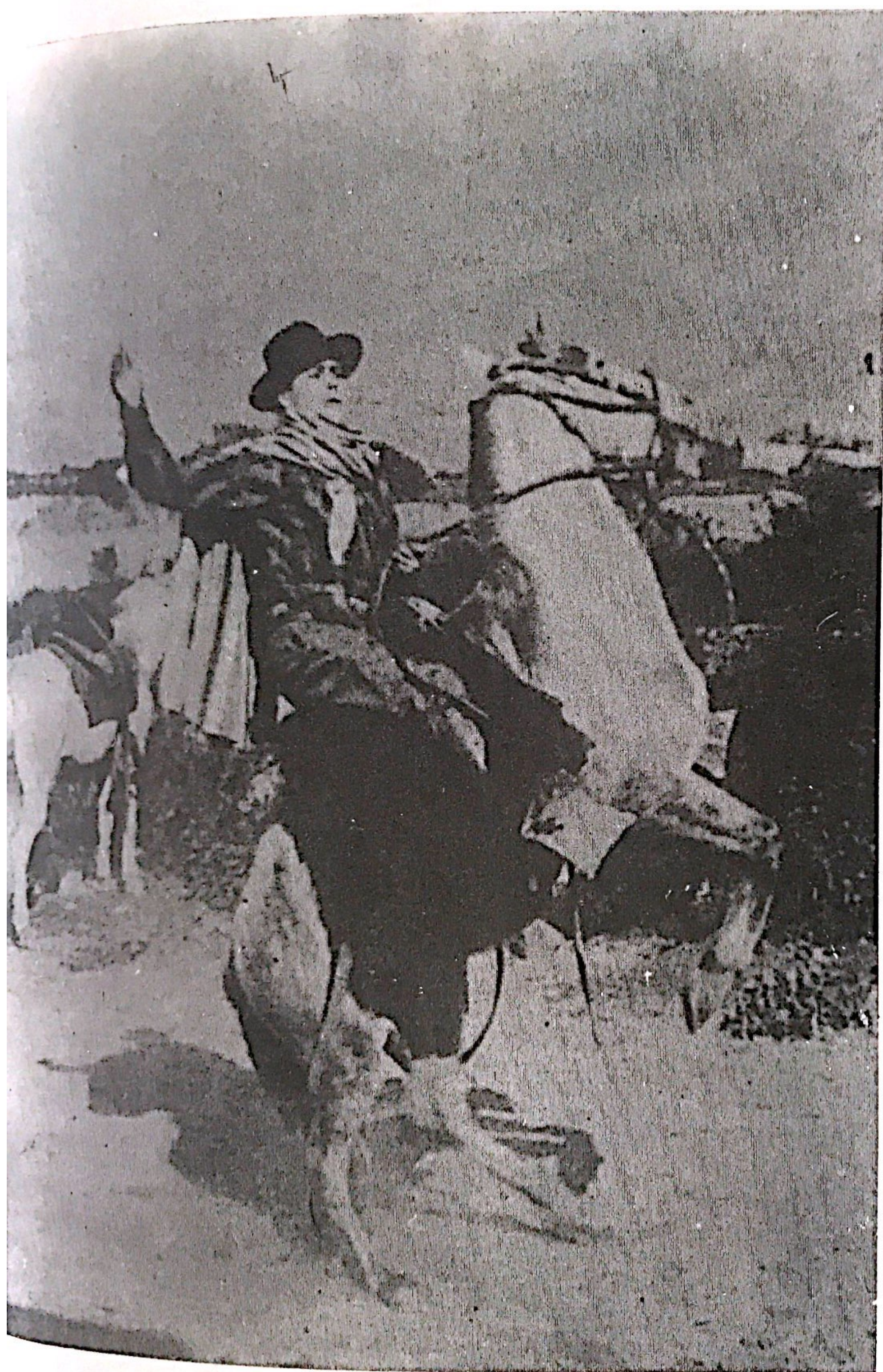
¿Recuerda Ud. alguna película peruana?

C. Miró : Claro, una de las primeras películas la hizo Teresita Arce en 1923. Se llamaba *El camino de la venganza*, una cosa truculenta, en realidad inferior, si la comparamos con las que se hacen ahora.

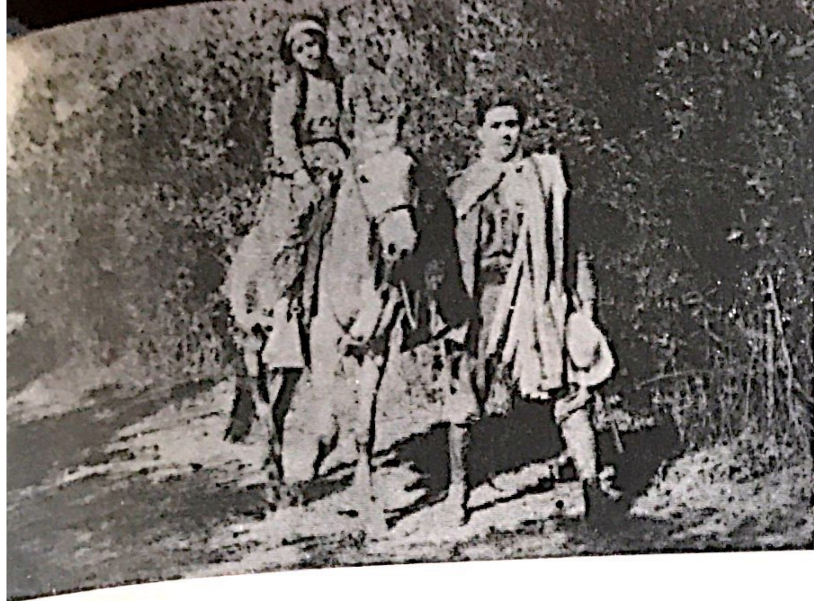
También recuerdo unas escenas que se tomaron en un chalet de la Av. Brasil y otras en la calle. De esa época es *Milonguita* [8] que se hizo en Buenos Aires con el libreto de José Bustamante y Ballivián [9], un peruano que trabajó en cine mudo. Luego recuerdo las primeras películas que llegaban de México y Argentina, también mudas. En fín hay mucha información sobre esto, yo no me he dedicado a investigar esta etapa.

[8] *Milonguita*. Película con corte de hermandad latinoamericana, pero de asomo tanguero, realizada en Argentina en 1922 y 1923 y dirigida por el peruano José Bustamante yBallivián.

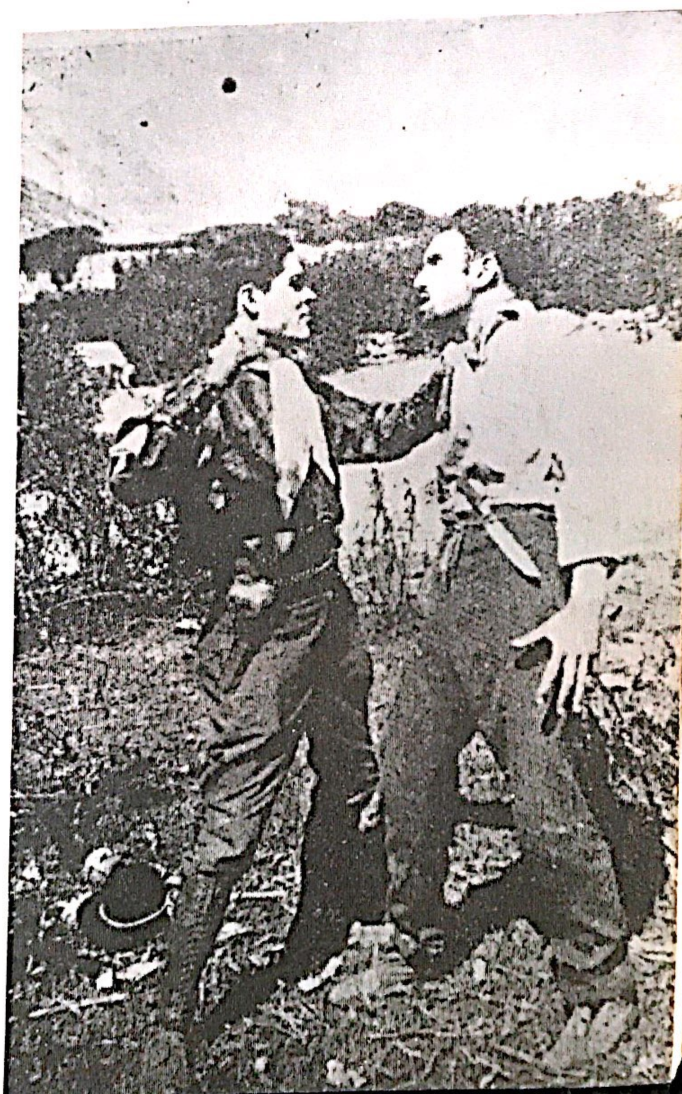
[9] José Bustamante y Ballivián. Escritor peruano que tuvo amplia participación en el cine argentino entre 1920 y 1930.



Enrique Cornejo Villanueva en una escena del largometraje *Luis Pardo*, filmada en 1927 en parajes de Canta. Cornejo Villanueva fue productor, director y protagonista de esta película



Luis Pardo, el bandolero romántico, en un recorrido por la Hacienda Casablanca en la película de Cornejo Villanueva



Las escenas de acción en *Luis Pardo* configuraron la idea de un cine popular en las postrimerías del periodo mudo



De izquierda a derecha: Guillermo Garland, Enzo Longhi y Luis Scaglioni durante la preparación de una escena de *La Perricholi* dirigida por Longhi y fotografiada por Scaglioni y Garland en 1928 (Foto: *Revista Mundial*)

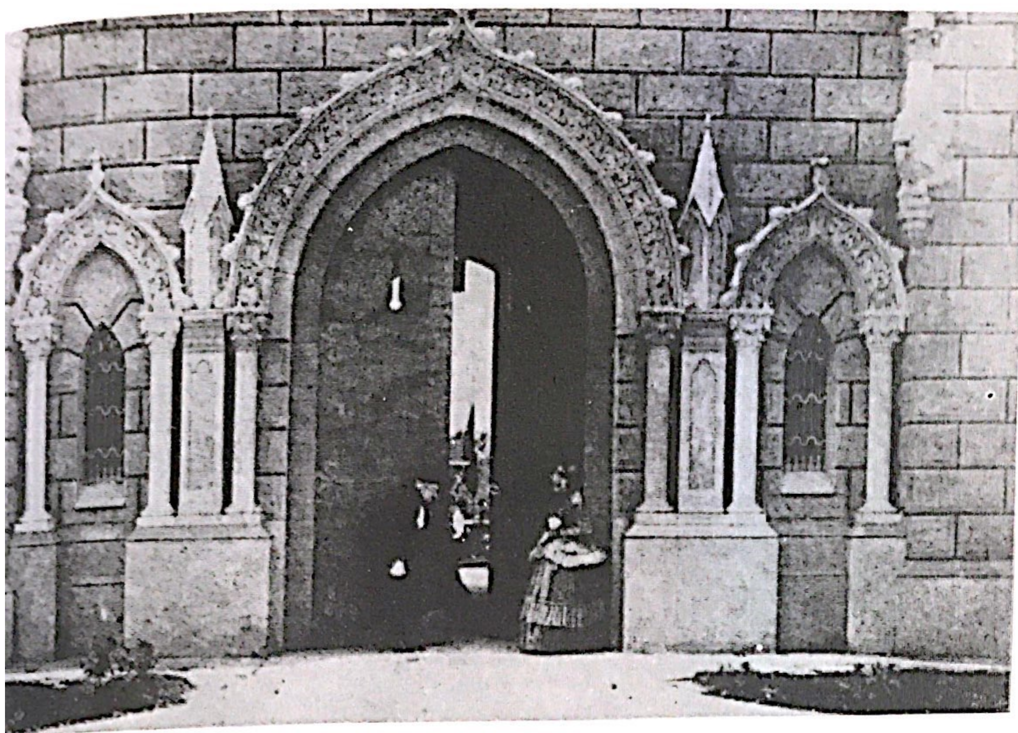


Enzo Longhi, cineasta italiano que dirigió la primera gran superproducción peruana en 1928 *La Perricholi* (Foto: *Revista Mundial*)

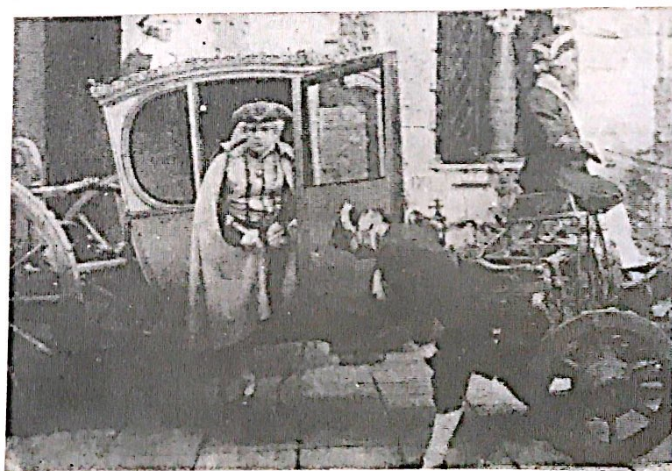


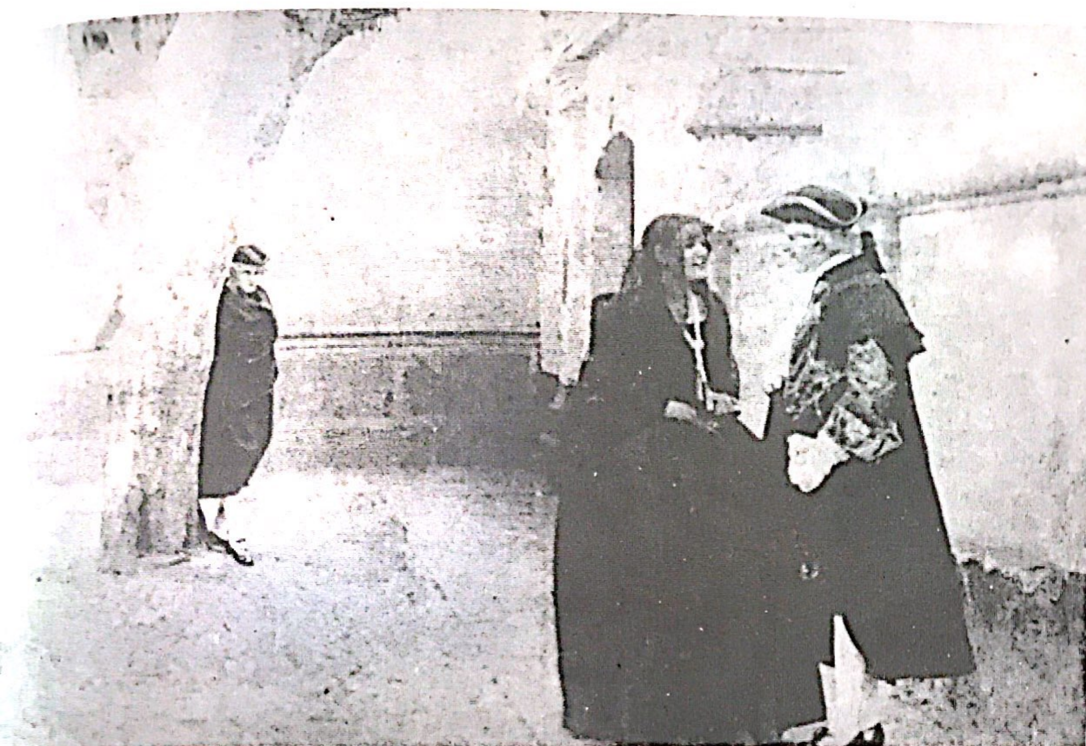
Luis Scaglioni y
Guillermo Garland
técnicos operadores
de *La Perricholi*
(1928)



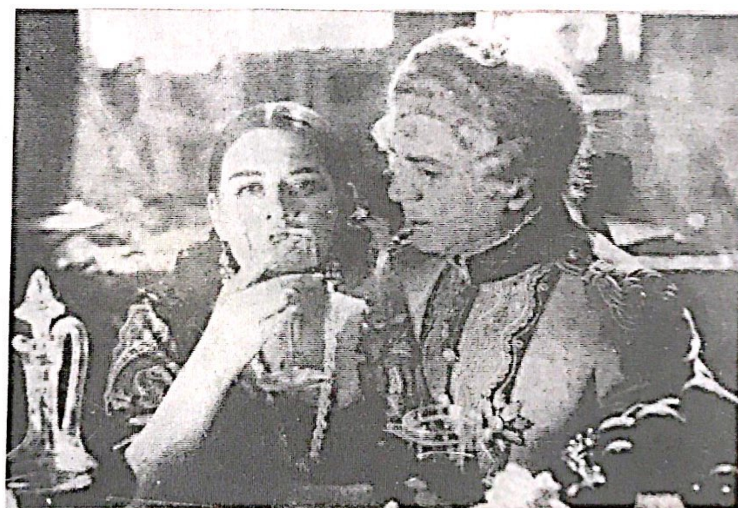


El castillo Rospigliosi, decorado con los fastos virreinales para dar verosimilitud a *La Perricholi* (1928). Palacios, calesas, patios sugerentes y misteriosos fueron las locaciones que darían a esta película cierto aire de *film d'art* a la peruana (Foto: *Revista Mundial*)





En un típico rincón de la Lima colonial, Carmen Montoya y Enzo Longhi recrean los amores del Virrey Amat y la Perricholi

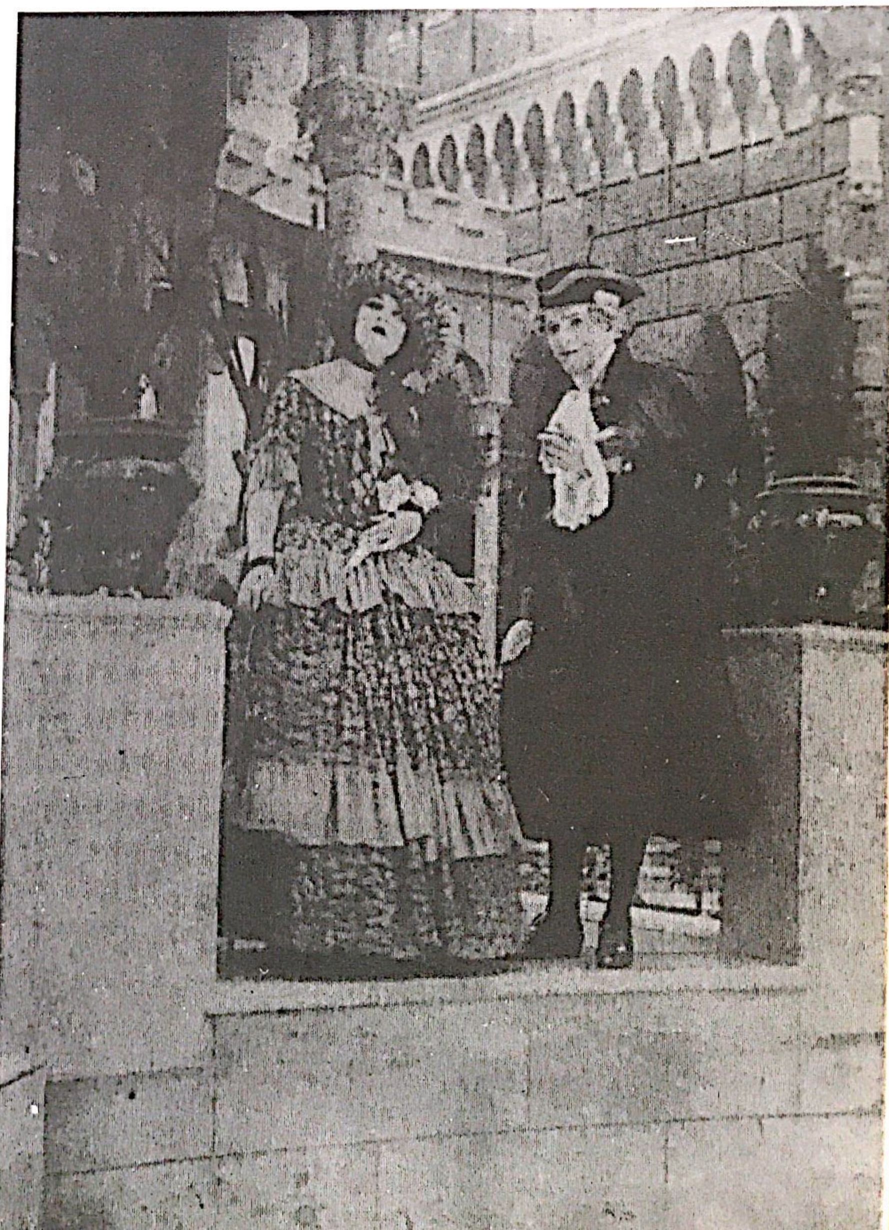


Carmen Montoya como Micaela Villegas y Enzo Longhi como el Virrey Amat en una escena romántica de *La Perricholi*



Escena con la pareja protagonista que evidencia el cuidado de la producción en la reconstrucción de la época a través del vestuario

La atmósfea virreinal capturada por el lente de Scaglioni en una escena de *La Perricholi*





Dos escenas de la película *El carnaval del amor* estrenada en 1930 y dirigida por Pedro Sambarino con guión de Angela Ramos. Película de cierto carácter social que registró la dura vida de los campesinos limeños bajo la apariencia de una historia de amor



Capítulo III

Primer auge y caída del cine peruano (1930-1950)

El periodo que abarca los testimonios que presentamos es quizás el más significativo en la historia del cine peruano; no sólo por el contexto histórico, social y político en el que se encuentra ubicado sino por la producción continua de películas: casi a un ritmo de seis o siete por año.

La memoria visual de la época está registrada en numerosos noticieros, algunos de los cuales aún se conservan en los archivos de la Biblioteca Nacional a la espera de ser salvados de la destrucción. Así hemos podido ver imágenes del multitudinario adiós que Lima le dio al

Amauta José Carlos Mariátegui, las manifestaciones de Haya de la Torre en la Plaza de Acho, la convulsión política durante el gobierno autoritario de Sánchez Cerro, el cambio de la fisonomía de Lima a partir de la construcción de los ministerios públicos con Benavides y luego con Manuel Prado, el efímero gobierno democrático de Bustamante y Rivero hasta el tenebroso golpe de estado de Odría.

Pero el cine peruano no se limitó a los noticieros. A juzgar por el volumen de producción de estos veinte años, la quimera de construir un nuevo Hollywood en la costa oeste de Sudamérica, con una producción industrial sostenida, parecía hacerse realidad. La continuidad y el éxito de público de las cinematografías mexicana y argentina aparecen como los modelos que debemos imitar, cambiando las rancheras o el tango por los valses, pero manteniendo el gusto por el melodrama, por el folletón lacrimoso y superficial, y en este empeño se encuentran los "pioneros" del cine peruano de los años treinta. Es también, coincidentemente, la época del gran salto del cine mudo al sonoro, reto tecnológico que los cinematografistas peruanos tratan de resolver con solvencia.

Desde 1927, en que se filma *Luis Pardo* de Enrique Cornejo Villanueva, hasta 1934, con la última película muda *Yo perdí mi corazón en Lima*, dirigida por el chileno Alberto Santana, el entusiasmo y el deseo de consolidar una industria cinematográfica local, no ha cesado.

La primera película sonora se filma en 1934 con la dirección del mismo Santana y la fotografía de Manuel Trullen. Se llamaba *Resaca* y su productora fue Estudios Cinematográficos Nacionales. Entre 1936 y 1948 se filman 29 largometrajes, la mayoría realizados entre 1937 y 1939. Los nombres de Carmen Pradillo, José Soria, Antonia Puro, Edmundo Moreau comienzan a ser reclamados por el público. Se crean varias empresas productoras como "Amauta Films" la más prolífica, o como "Colonial Films", "Produc-

tora Peruana de películas" (PROPPESA), "Huascarán", y otras más.

A juzgar por los testimonios, el cine de los años treinta era un cine hecho con las manos, adaptando tecnologías propias ante la ausencia o imposibilidad de conseguir la sofisticada infraestructura técnica que demanda el cine. Los bastidores para el revelado de las películas tenían la apariencia de viejos molinos de viento movidos a puro pulso, en medio de gigantescos hangares oscuros. Los químicos se preparaban en enormes bateas de madera por donde tenía que sumergirse la película recién registrada en el "estudio" —en realidad una vieja carpa de circo. El técnico responsable de esta fantasía era Manuel Trullen, un ciudadano español que encuentra en Lima familia y trabajo, después de recorrer Argentina y Chile. El es el maestro fotógrafo de estos años. Con él aprenderán los secretos del cine, don Julio Barrionuevo, Eduardo Tellería y Pedro Valdivieso. Son jóvenes adolescentes de dieciséis años cuando ven por primera vez las luces de un estudio. Hacia el final del periodo, un potencial cineasta inicia su experiencia con sus dos únicas películas *Cómo atropellas cachafaz* y *Una apuesta con Satanás*. Su nombre: César Miró.

La ausencia de una política estatal de apoyo al cine nacional y la II Guerra Mundial aparecen como las causas directas de la primera gran frustración de lo que pudo haber sido el cine peruano. Los testimonios que presentamos a continuación dan cuenta de este sueño que aún no acaba.

Julio Barrionuevo *

Ingresa al cine nacional de manera casual en 1936: su primera labor fue la de electricista. Con el tiempo se desempeña como ayudante de cámara, de laboratorio, etc., hasta que finalmente se ubica en el departamento de sonido.

Trabajó en "Amauta Films", hasta su quiebra, haciendo noticiarios y documentales. Después fue sonidista en "Nacional Films" y posteriormente en "Ratto Films" donde además laboró como camarógrafo. En 1957 hizo cámara y laboratorio para Estudios Roselló; realizando el mismo trabajo para Sucesos Peruanos en 1962. Finalmente fue jefe de laboratorio en Telecine. Falleció en 1989.

Barrionuevo habla acerca de las filmaciones realizadas en la época de Amauta Films, de las condiciones en las que éstas se hicieron, del apoyo recibido de parte del público y las autoridades, y de lo importante que fue vivir una época en la que se intentó construir una empresa nacional cinematográfica.

---

* Entrevista realizada el 28 de abril de 1987

7.1 Tin-Tan y compañía invaden Lima

Ud. junto a los señores Tellería y Valdivieso son considerados como los pioneros del cine nacional por su participación en "Amauta Films" [1] y su larga trayectoria en el quehacer cinematográfico. Quisiéramos conocer algunos antecedentes a su participación en el cine. ¿Ud. era cinemero antes de entrar en la labor de cine?

Sí, me gustaba el cine, pero yo era de estrato popular e iba poco al cine. Más asistía al teatro.

¿Qué tipo de películas llegaban en la década del treinta?

Estaban las mexicanas y argentinas. Por supuesto llegaban muchas americanas y de vez en cuando francesas como *Los Misterios de París* ,[2] esas venían por jornadas. Una cada domingo, por ejemplo porque eran películas muy largas.

¿Las funciones eran como ahora: *matineé*, *vermouth* y noche?

Las funciones comenzaban más temprano. La *matineé* comenzaba a la una de la tarde y duraba como cinco horas. Eran cuarenta rollos los que pasaban en una *matineé*: noticieros, cortos cómicos y la película principal que podía

---

1 "Amauta Films". Compañía productora de películas que logró una gran producción entre los años 1936 y 1940. Se constituyó formalmente como empresa en 1938 . Tuvo como socios y principales gestores a Enrique Varela La Rosa, Manuel Trullen y Eduardo Villarán.

2 *Los misterios de París*. Clásico film d'art francés realizado por Charles Burguet en 1912. También hubo la serial *Los misterios de Nueva York* (1914 - 1915) dirigida por el francés L. Gasnier y protagonizada por Pearl White.

tener hasta treinta rollos como en el caso de una serial. Después venía la vermouth, pero era más corta.

Las funciones eran diarias. Había lunes femenino, martes social, miércoles de flores, jueves de estreno, etc. El día femenino costaba 10 centavos la función.

¿Las salas de cine de esa época, estaban todas localizadas en el centro de Lima?

No, ya había en esa época más cinemas. El "Cine Mazzi" en Barrios Altos, el "Delicias" y el "Apolo" en el Rímac. Los cines del centro como el "Victoria", el "San Martín", el "Princesa", el "Excélsior" y el "Colón" que era teatro a la vez. También había cines en el Callao, Barranco, La Punta y Chorrillos.

¿Cómo llegaban las películas? ¿Había distribuidoras?

Sí, éstas estaban concentradas en la Plaza San Martín. Estaba la Paramount, la 20th Century, la Metro y la RKO.

Había oficinas que distribuían varias marcas. Por ejemplo, en el caso de las americanas, la Paramount distribuía películas de RKO y de la 20th Century. Hasta que poco a poco cada una se fue independizando.

¿Cómo llegaban las películas argentinas y mexicanas?

"Amauta Films", por ejemplo, trabajaba con una distribuidora argentina, Lumitón. También estaba Calero Paz y Eduardo Ibarra que traía las películas mexicanas. Estos eran los más conocidos.

¿Y qué películas eran las que se vendían en el circuito comercial?

Las mexicanas, las de Tin Tan.[3] Recuerdo, por ejemplo, *Sol y Sombra*, una de las primeras películas que vi. Después *Allá en el rancho grande.* [4]

Esas películas eran cheques al portador. Porque no había que leer los subtítulos, y como el público no era ágil para leer, se quedaba contento. Mercado —dueño del cine "Monumental"— fue el primero que introdujo las películas mexicanas.

Las películas mexicanas se veían bastante. Melodramas. La mexicanada. Nos gustan esas cosas. Tenemos nuestro propio drama, pero tenemos que ver los otros.

7.2 Amauta Films : "La bailarina loca" de los treinta

¿Podría relatarnos cómo fue que Ud. se interesó en la labor cinematográfica?

Yo entré a trabajar en cine por casualidad. Tenía unos diecisiete años y estaba desocupado, entonces me contactaron con Amauta Films y entré al Departamento de cine para aprender. Para mí era una cosa totalmente nueva y me empezó a gustar.

---

[3] "Tin - Tan". Actor cómico mexicano que, junto a Cantinflas, Clavillazo y Resortes, formaron parte de la fórmula que dio fama y sustento a la industria cinematográfica mexicana (1944-60).

[4] *Allá en el rancho grande.* Película mexicana realizada en 1936 y dirigida por Fernando de Fuentes. Protagonizada por Tito Guizar, Esther Fernández, Emma Roldán y Chaflán.

Allí se estaba haciendo la película *La Bailarina Loca,* [5] después vino *Sangre de selva,* [6] *De carne somos.* [7] Se hicieron como catorce películas en un periodo de dos a tres años. Un promedio de cuatro largometrajes al año.

¿En qué años se dio toda esta actividad cinematográfica?

Esto fue desde noviembre de 1936 al 39 en que se inició la II Guerra Mundial. Hacia 1940 ya casi no se pudo hacer nada más que noticieros.

¿Quiénes más trabajaban en Amauta Films?

Como camarógrafo estaba el señor Manuel Trullen. [8] El era español. Creo que había sido boxeador y fotógrafo en Chile, vino al Perú a raíz del Centenario de la Independencia en 1921. Estuvo acá contratado por el gobierno de Leguía para tomar una serie de fotografías de la ciudad de Lima y se quedó.

Como él ya había tenido su negocio cinematográfico en Chile aquí se juntó con un grupo y empezaron a hacer

---

[5] *La bailarina loca.* Primera película de "Amauta Films", realizada en 1936 y dirigida por Ricardo Villarán. Protagonizada por Carmen Pradillo, Pepe Soria, Alex Valle y Alejo López.

[6] *Sangre de selva.* Película peruana de "Amauta Films" (1937). Dirigida por Ricardo Villarán y protagonizada por Carmen Pradillo y Alejo López.

[7] *De carne somos.* Película peruana de "Amauta Films" (1938). Dirigida por Sigifredo Salas y protagonizada por Trini Delor, José' Muñiz, Esperanza Ortiz de Pinedo.

[8] Manuel Trullen Alcaino. Camarógrafo de origen español, emigró a la Argentina. Luego vino al Perú contratado por el Presidente Leguía para tomar algunas vistas del país. Fue uno de los gestores de "Amauta Films" y participó activamente en la producción cinematográfica de la época de oro.

películas de tipo documental. Después pasó al cine comercial. Formó la Sociedad Amauta Films con Varela La Rosa [9] y Diumenjo [10] —un sonidista argentino. Ellos fueron los tres personajes principales.

El señor Trullen tenía como ayudantes a Pedro Valdivieso y a otro muchacho: Cáceres.

¿Dónde estaba ubicada Amauta Films?

Estaba en Breña —antes se llamaba Chacra Colorada. Amauta Films edificó sus estudios en lo que había sido la carpa del "Circo Osambela", en la calle Jorge Chávez, a la espalda del Hospital Loayza. Todo eso era una pampa.

¿Qué características tenían los estudios?

El estudio era, si mal no recuerdo, de una media manzana. Poco a poco se fue haciendo una estructura técnica, con sets, laboratorios, tratamiento acústico.

Se hizo un set de veinticinco metros de largo por quince de ancho y diez de altura.

¿Cómo se realizaban sus producciones?

Fue la época de oro del cine peruano en cuanto a los esfuerzos que se realizaban para producir las películas, puesto que no había la infraestructura que hoy en día se conoce. Todo era pitas y alambre. Las máquinas a cada rato se malograban y había que estarlas arreglando pues había

---

[9] Enrique Varela La Rosa. Empresario peruano fundador y gerente de "Amauta Films".

[10] Francisco Diumenjo. Ingeniero argentino que revolucionó las técnicas del sonido. Gracias a él fue posible filmar la primera película peruana con sonido óptico *Buscando olvido* en 1935, dirigida por Sigifredo Salas.

que seguir adelante con la producción. En algunas ocasiones nos demorábamos treinta o treintaicinco días en una filmación. Muchas veces mañana, tarde y noche. Yo he dejado de ir once días a mi casa por el rodaje. Nos quedábamos en el estudio.

¿Con qué equipos trabajaban?

En esa época teníamos unas máquinas filmadoras Ascania de cientoveinte metros (cuatrocientos pies). Era una máquina alemana que originalmente funcionaba a manivela, pero posteriormente se le adaptó un motor. Esto se hizo aquí para poder filmar 24 cuadros por segundo.

¿Y cómo se grababa el sonido?

El sonido se grababa directamente del celuloide, no había todavía cinta magnética. Las dos máquinas arrancaban simultáneamente: la cámara y la del sonido que se llamaba "cabeza de sonido". Las dos estaban sincronizadas. Si la toma resultaba defectuosa se repetían las dos cosas otra vez. Se perdía una cantidad enorme de material.

La película era muy barata. Entonces podíamos filmar cuatro a uno o cinco a uno. Porque de repente pasaba un avión cuando estábamos filmando, armaba todo un escándalo y había que repetir toda la toma.

¿Tenían muchas dificultades en el rodaje?

Casi no había dificultades. Facilidades hemos tenido muchas. Necesitábamos muebles y teníamos muebles, ropa y había ropa, joyas y ahí estaban las joyas. Lo conseguíamos a cambio de un aviso en el reparto. De "Murguía", por ejemplo, o de "Muebles Canziani".

Había una persona encargada de la producción a la cual le decíamos lo que se requería en el rodaje y él se encargaba de enviar cartas a las empresas a cambio de un aviso en el reparto. No nos costaba ni un real.

Si teníamos que ir a filmar a un lugar determinado, se pedía el permiso respectivo y hasta nos ponían guardias o policías para el rodaje. Porque en esa época se rodaba bastante en exteriores.

Recuerdo que en la época del cincuenta y tantos hicimos *La muerte llega al segundo show* [11] y cerramos la calle Capón, trabajando desde las siete de la noche hasta el amanecer. Cerramos una parte del barrio chino porque se suponía que había una garita de juego allí. Tuvimos muchos patrulleros que colaboraron. Se pedía la autorización en la mañana y en la tarde ya estaba lista.

Volviendo a la época del "Amauta Films", ¿para filmar en exteriores tenían que llevar un equipo muy pesado?

Bueno, la Ascania no era una máquina pesada, lo que la hacía pesada era el *blind* que se le ponía para amortiguar el ruido: su motor era muy ruidoso. Cuando se estaba grabando el sonido, entraba el ruido de la cámara, entonces se hacía un blindaje que añadía peso a la cámara.

La Bell & Howell sí era pesadita porque trajo un chasis para mil pies y había que usarla con trípode.

¿Dónde se revelaba?

Se revelaba ahí mismo. "Amauta" tenía sus laboratorios. Se filmaba en la mañana, se pasaba el rollo al laboratorio y toda la gente seguía trabajando. Así que en la noche ya se podía ver el copión.

---

[11] *La muerte llega al segundo show.* Película peruana filmada en 1957 por José María Rosselló, dueño de los laboratorios Rosselló. Estos se dedicaron a la edición de noticiarios.

Eran una gran organización. ¿Quién impuso ese estilo?

Fue el gerente, el señor Felipe Varela La Rosa. El sabía cómo organizar la empresa. Todo estaba muy bien planificado: los horarios, los almuerzos, las comidas. No era cuestión de trabajar las veinticuatro horas por un sueldo. Se pagaba sobretiempo y todo lo demás. Era una organización perfecta para esa época.

¿Quiénes dirigieron las películas producidas por "Amauta Films"?

Había un director chileno Sigifredo Salas [12] que hizo *El gallo de mi galpón.* [13] También estaba un señor Santana [14] y el señor Ricardo Villarán. [15]

---

[12] Sigifredo Salas. Realizador chileno que colaboró activamente como director de las películas producidas por "Amauta Films".

[13] *El gallo de mi galpón.* Película peruana de "Amauta Films" (1938). Dirigida por Sigifredo Salas y protagonizada por Oscar Ortiz de Pinedo, Gloria Travesí y José Luis Romero.

[14] Ricardo Villarán. Realizador peruano que luego de una estancia en Argentina donde dirigiera películas como *Manuelita Rosas* (1925) retornó al Perú y trabajó activamente en las películas producidas por la "Amauta Films".

[15] Alberto Santana. Realizador chileno que filmó en 1930 la película *Como Chaplin.* Dirigió y escribió varios argumentos de películas realizadas en el Perú entre fines del veinte y principios del treinta.

7.3 El *star system* del subdesarrollo

Respecto a los actores que participaron, ¿quiénes fueron? ¿Se llegaron a crear ídolos cinematográficos?

Bueno, entre los cómicos había ídolos como Edmundo Moreau, Alex Valle, Antonia Puro. Ellos eran conocidos en el teatro, pero con el cine aumentaron su popularidad. Después estuvo Carmencita Pradillo que también fue conocida, pero nunca tuvo un arraigo como para compararla con Libertad Lamarque, muy famosa en esa época. Para películas de carácter criollo se contrató a Jesús Vásquez quien recién comenzaba. Ella le doblaba la voz a Gloria Travesí en *El guapo del pueblo* [16] y *El gallo de mi galpón*. Luego salió en una toma en una hacienda donde había una pelea de gallos. Cantó "La canción del labriego" y otros arreglos musicales de Nibaldo Soto Carbajal.

Idolos propiamente dichos no hubo. Los mismos ídolos eran ya conocidos del teatro.

Las películas ¿tuvieron una buena acogida en el público?

El público respondió siempre. Hubo películas buenas y malas. Pero a todas respondieron. Por lo menos se recuperaba la inversión. Además se abrió un mercado en el exterior. Yo tengo entendido que llegaron a Ecuador, Colombia, Bolivia, Chile y me parece que hasta Panamá.

---

[16] *El guapo del pueblo*. Película peruana de "Amauta Films" (1938). Dirigida por Sigifredo Salas y protagonizada por Carmen Pradillo, Oscar Ortiz de Pinedo, José Luis Romero, etc.

Nosotros tuvimos los inicios del cine sonoro casi paralelamente a Argentina y México. Estos tres países eran los que mayor producción cinematográfica tuvieron en su época, siendo México el primero, Argentina le seguía y luego nosotros.

Entonces, ¿el ambiente cinematográfico era bueno?

Aquí existía mucha inquietud cinematográfica. A la gente le agradaba mucho el cine. Había público para las películas argentinas y mexicanas —que eran las que más venían— y también para las peruanas. Casi siempre había llenos, la gente nunca dejó de concurrir.

Posteriormente llegó una serie de películas tan malas que el público explotó. Se hizo *A río revuelto*, [17] una película de "Huascarán Films" [18] que fracasó.

¿Cómo se distribuyeron las películas en ese período?

"Amauta Films" montó su propia distribuidora para sus películas, tanto para el Perú como para la exportación. Pero esto de la distribuidora vino después. Primero se inició como productora.

¿Había crítica cinematográfica?

---

[17] *A río revuelto*. Película peruana de "Huascarán Films" (1945). Dirigida por Luis Morales y protagonizada por Clarita Puro, Oswaldo del Plata, Paco Andreu, Edmundo Moreau,etc.

[18] "Huascarán Sociedad Anónima Limitada". Empresa productora de películas formada en 1943 bajo la dirección de Jorge Cárcovich.

Sí. Aparecía en una revista llamada *El Exhibidor* y en otra: *El Espectador*. Son las que yo recuerdo. Escribían César Augusto Huertas y César Barreto.

¿Y cómo recibieron las películas de "Amauta"?

Si las encontraban interesantes hacían un buen comentario y si no les gustaba también lo decían, contaban sus fallas. Pero por lo general yo diría que ayudaron bastante. A pesar de las fallas técnicas y de dirección. Los críticos no las conocían o no se percataron.

¿Qué tipo de censura hubo en esa época?

No había más censura que la que clasificaba las películas por edad. Si se mostraban las piernas un poquito más arriba de los tobillos se decía que era inapta para menores de diciocho años. Esas eran las medidas que se usaban.

7.4 La muerte llega con la II Guerra

¿Por qué se detuvo la producción de "Amauta" con la guerra?

Se había hecho un pedido de equipos a los Estados Unidos que no llegó. Pero la razón principal fue que no llegaba material virgen. Todo nuestro material virgen llegaba de la Kodak de los Estados Unidos, de AGFA de Alemania, de Inglaterra y en menor cantidad de una casa belga. Al no contar con este material tuvimos que parar la producción.

¿Y Ud. continuó trabajando en cine?

Seguimos, pero esporádicamente. Yo me quedé a cargo de todos los equipos de "Amauta Films" con Pedro Valdivieso. Hacíamos el mantenimiento y también salíamos a filmar, porque había que darle movimiento a esas máquinas para que no se malograran.

Hicimos noticiarios por amor al arte porque en esa época no existía el noticiario comercial. Se pagaba veinte soles al productor por exhibición.

¿De esa manera lograron subsistir?

Así subsistimos hasta que vino una estabilización en 1943 en que "Amauta Films" se convirtió en "Nacional Films". [19]

¿La "Nacional Films" se formó con el mismo personal de "Amauta"?

No. El personal era distinto. El director fue el señor Ricardo Villarán. El equipo técnico lo formábamos Pedro Valdivieso y yo. Había un personal tremendo en "Nacional Films". Entre el personal de set se encontraban carpinteros, albañiles, electricistas, decoradores y personal especializado.

El departamento de pre-producción estaba manejado por José Luis Romero. También estaba Armando Guerrini. Ambos eran actores. Ellos se preocupaban de preparar la película con los ensayos de los actores y actrices. Estos ensayos duraban de quince a veinte días. Cuando ya se entraba a filmar, todo estaba listo.

---

19 "Nacional Films de Perú S.A." Empresa productora fundada en 1943 por Felipe Varela La Rosa en sociedad con Ismael Bielich, Federico Uranga y Kurt Hermann.

¿Qué películas hizo con "Nacional Films"?

Cuando se inicia "Nacional Films" se hace *La Lunareja,* [20] después vino *Cómo atropellas Cachafaz* [21] y *Una apuesta con Satanás.* [22] Estas dos últimas dirigidas por César Miró.

¿Qué ocurrió después?

Del año cuarentaitrés al cuarentaiocho me fui a trabajar a "Ratto Films", [23] ahí se hicieron sólo noticiarios y me cambié a otra empresa chiquita que hacía lo mismo porque no había largometrajes. Tenía que ir a "Ratto" para hacer el montaje.

¿Es cierto que "Ratto Films" tuvo un estudio enorme?

Sí, era inmenso. Quedaba en Vitarte. Era una ciudadela donde había veinte a treinta *bungalows,* un comedor

---

[20] *La Lunareja.* Película peruana realizada en 1945 por la Asociación de Artistas Aficionados bajo la dirección de Bernardo Roca Rey.

[21] *Cómo atropellas Cachafaz.* Película peruana producida por la "Nacional Films" del Perú (1947). Inicialmente estuvo dirigida por Venancio Rada, pero por desacuerdos con el productor abandona el rodaje y es reemplazado por César Miró. La película estuvo protagonizada por Carlos Ego-Aguirre, Edmundo Moreau y Antonia Puro.

[22] *Una apuesta con Satanás.* Película peruana de la "Nacional Films" del Perú (1948). Dirigida por César Miró y protagonizada por Edmundo Barbero, Sarah Cabrera, Alberto Aguirre y Pablo de Madalengoitia.

[23] "Ratto Films". Empresa productora fundada en 1946 bajo la razón social "Empresa Cinematográfica Carlos Ratto". Construyó un enorme estudio en el kilómetro 15 1/2 de la Carretera Central, pero nunca llegó a funcionar como tal. La "Ratto Films" se dedicó a producir algunos noticieros y más tarde fue vendida

hermoso y treinta camerines para los artistas. Era un Hollywood chiquito, pero para nosotros era grande.

Además tenía un pampón inmenso para un futuro rendimiento. Pero desgraciadamente fracasó.

¿Por qué fracasó?

Me parece que los estafaron. Fue un conde quien encargó la compra de todos los equipos. Pero lo engañaron, la copiadora muy mala, la reveladora automática mala.

Además ya no había negocio. El cine sufrió una época de paralización.

¿No se hizo nada más en cine?

Nada más, sólo los noticiarios. Después por los años 50 apareció el "Laboratorio Roselló". Hizo un largometraje *La muerte llega al segundo show*, pero fue un fracaso. Era un laboratorio moderno, en cuanto a cámaras, proyectores y equipo, pero vinieron problemas de carácter económico, el negocio no rendía, la plata se fue y tuvieron que cerrar. Los equipos se vendieron a los estudios "Nova", que también fracasaron. Era gente que de repente se metió al cine, creyendo salir millonarios de la noche a la mañana, pero sabían muy poco del asunto.

En esa época hubo muchos aventureros, pero todos terminaron fracasando. Eso perjudicó a quienes querían hacer cine como industria.

Pero en los años 50 aparece la "Escuela del Cuzco",[24] en un intento más serio. ¿Qué tal les fue a ellos?

---

[24] Escuela del Cuzco. Formada en 1955 como el Cine Club Cuzco, encargada de la labor cultural de difusión cinematográfica así como de la realización. Estuvo conformada por los hermanos Víctor y Manuel Chambi, Eulogio Nishiyama, César Villanueva y Luis Figueroa.

Nishiyama [25] es un hombre muy hábil, un buen fotógrafo que incursionó en el cine, hizo la película *Kukuli* [26] y estuvo muy bien llevada. Económicamente les fue bien. Luego hicieron algo más que no recuerdo y ahí se quedaron.

No fue una empresa como "Amauta Films" que duró años y con tanta producción. Yo siento que recién a partir de los sesenta es que el cine se comienza a activar nuevamente, aunque hubo dificultades económicas, también había mayor inquietud y valió la pena porque así se comienza a mover la producción cinematográfica.

[25] Eulogio Nishiyama. Realizador cuzqueño que perteneció a la escuela del Cuzco. El 1961 co-dirigió *Kukuli* y en 1964 dirigió *Jarawi.*

[26] *Kukuli.* Película peruana en colores hablada en quechua (1961). La realización estuvo a cargo de tres cineastas pertenecientes al Cine Club Cuzco: Luis Figueroa, César Villanueva y Eulogio Nishiyama. Protagonizada por Víctor Chambi y Judith Figueroa.

Pedro Valdivieso

Tuvo su encuentro con el cine cuando aún cursaba el quinto de secundaria. Es en ese entonces que ingresa a "Amauta Films" como asistente de cámara y de laboratorio. Su primera película fue *Sangre de selva* (1937). En 1940 trabajó en "Laboratorios Huascarán" como camarógrafo y laboratorista y en 1941, junto con Manuel Trullen, hizo la cámara del documental *Alerta en la frontera.* Posteriormente fue jefe de laboratorio y director de fotografía en "Nacional Films". Ha realizado unos 180 noticiarios y 40 documentales y ha producido comerciales para cine y televisión en la década del sesenta. Actualmente trabaja en "Telecine", en colaboración con Robles Godoy.

La entrevista que a continuación presentamos nos informa acerca de la actividad realizada por este pionero del cine peruano: su paso por las distintas empresas cinematográficas nacionales e internacionales y su modo de ver el desempeño y auge de las producciones peruanas.

---

* Entrevista realizada el 4 de mayo de 1987

8.1 Los palomillas del cine

¿Cuándo y cómo se interesó Ud. en la actividad cinematográfica?

Yo empecé a trabajar a los dieciséis años en "Amauta Films". Yo trabajaba y estudiaba en el "Colegio Guadalupe". Soy de la promoción del treintaiocho. Pero la afición al cine se la debo a mis abuelos y a mi padre. Ellos eran del cine y del teatro. A mi abuela le gustaba mucho la zarzuela, las operetas, cosas que hoy día ya son historia. Mi afición fue la fotografía. Yo era amigo de Manuel Trullen y él fue mi profesor. Casi toda la gente que trabajó en la década del treinta y las obras cinematográficas que se realizaron fueron mérito del señor Trullen. Yo comencé a trabajar en "Amauta Films" el 1 de noviembre de 1936. Lo recuerdo bien porque fue el día de todos los santos. Julio Barrionuevo, mi compadre, entró a trabajar el 15 de noviembre y Tellería a fines de diciembre. Ahora sólo quedamos los tres de aquella época. [1]

¿Los tres eran parte del equipo principal?

No. Yo comencé en el laboratorio, después pasé a ser ayudante de cámara. El camarógrafo era el señor Trullen. En el laboratorio el jefe era también el señor Trullen, lo seguía el señor Manuel Cáceres, José Luis Romero, y yo era su ayudante.

¿Pero Ud. llegó a ser camarógrafo en los años siguientes?

---

[1] Julio Barrionuevo. Falleció en 1989. Miembro de la trilogía de "Amauta Films"

Sí, pero fue casualmente. Yo llegué a hacer cámara sin saber cómo. Yo ayudaba a Trullen en el laboratorio y él se enfermó durante el rodaje de una película —*Almas en derrota*[2] — , no sé si de pulmonía o gripe pero tuvo fiebre y no podía trabajar. Otra persona debía hacer la segunda cámara, pero no se encontraba en Lima. El tercero era José Luis Romero pero el decía que la vista no le ayudaba. Y me mandaron a mí. Me preguntaron si podría hacer la cámara y yo respondí que no sabía si podría. La escena era en un taller de costura, había gran cantidad de máquinas de coser y alrededor de 80 extras que esperaban.

El señor Trullen me lo pidió. La película la dirigía Sigifredo Salas. Ese día comenzamos como a las diez de la mañana y trabajamos hasta las diez de la noche. Salimos a revelar para ver cómo había salido. El copión lo sacamos a eso de las cinco de la mañana y a las diez de la mañana invitamos al director para que la vea. Por supuesto yo me santigüé, el corazón se me salía por la boca, pero me dijeron que todo estaba muy bien. Ese mismo día regresó Trullen. El tenía una contextura fuerte. Se enfermaba y al día siguiente ya estaba sano. El también me dijo que estaba muy bien y yo ya me quedé como segunda cámara. Julio Barrionuevo empezó a trabajar como electricista. Hicimos diciocho películas en tres años.

¿Ud. estuvo desde que se inicio "Amauta Films"?

No. Yo comencé en la segunda película que se llamó *Sangre de selva.*

¿Y cual fue la primera?

[2] *Almas en derrota.* Película nacional de "Amauta Films". Dirigida por Sigifredo Salas (1939). Protagonizada por Venturita López Piriz, Oscar Ortiz de Pinedo y Edmundo Moreau.

La bailarina loca. Ahí no estuve yo pero sí la he visto. Trabajaban Alejo López, Carmen Pradillo y su esposo. Todos actores de teatro. La dirigió Ricardo Villarán.

¿Ricardo Villarán y Sigifredo Salas eran los que dirigían las películas?

Sí, eran los únicos directores.

Ud. se acuerda los títulos de las diciocho películas?

Le puedo decir algunas : *La bailarina loca, Sangre de selva, De doble filo, El guapo de mi pueblo, Palomillas del Rimac, Barco sin rumbo, Esa noche tuvo la culpa, Almas en derrota, El gallo de mi galpón.* Esta última película batió todos los récords de taquilla fue del año treintaisiete o treintaiocho.

¿Qué tipo de temas trataban preferentemente estas películas? ¿Dramas? ¿Comedias?

Costumbristas. Nos pegamos mucho al cine mexicano.

¿Pero adaptadas al medio criollo?

Sí. Más que todo eran musicales. Hubo un drama que fue *De carne somos.* Comedias como *Palomillas del Rímac.* Se hizo de todo.

¿Con el apoyo del público?

Sí. Junto con "Amauta" había otras empresas como PROPPESA[3] del señor Aspillaga que hizo *El niÑo de la puna*

---

[3] PROPPESA. Compañía peruana productora de películas formada en 1938. Propiedad de Teófilo Fiege, Luis Iturriaga y Pedro Cáceres. Produjo *El destino manda* y *Corazón de criollo.*

con Carlos Revolledo, después hubo otra "Pachacamac", que hizo *Santa Rosa de Lima.*

¿A ellos también les fue bien?

Las películas no perdían nada. Por lo menos cubrían su capital.

8.2 Como criollos no nos gana nadie

¿A pesar de la competencia de las películas argentinas y mexicanas que venían en esa época?

Sí. Nosotros comenzamos a hacer cine en la misma época de México y Argentina. Pero Argentina hacía sus películas en Hollywood. Porque yo he visto una película con Gardel *El día que me quieras* filmada en Hollywood. México hacía sus películas allá. Yo estuve trabajando en México dos años. El fracaso del cine peruano fue por la guerra. Con la guerra no nos llegó más película y los productores se quedaron cortos.

¿No se hizo nada en esos años?

No. Ya no se hizo nada. Luego se formo la productora "Huascaran" y nos dedicamos a hacer noticiarios.

¿Eso fue después de la guerra?

No, en pleno conflicto hacíamos los noticiarios.

¿Pero conseguían película virgen?

Sí. Pero teníamos muy poco material. Ya no venía en cantidad. Por ejemplo antes uno compraba veinte rollos de

negativo, cien de positivo, hacíamos cinco copias, seis trailers. Todo en dos o tres meses.

¿Todo el procesado se hacía en el Perú?

Desde que se comenzó a filmar todo se hizo en el Perú. Nada se mandó nunca a ninguna parte a revelar ni a hacer copias. Yo conocí las primeras máquinas copiadoras. Era un proyector adaptado con un cajón con una bomba y dos pitas. Cuando el negativo era muy fuerte, se jalaba una pita y se aproximaba la bomba; si el negativo era débil se jalaba la otra pita y se alejaba la bomba.

¿Era un procedimiento muy rústico, muy primitivo?

Sí. Trabajábamos con métodos muy primitivos. Se revelaba en cubetas. Nosotros mismos revelábamos. Barrionuevo también revelaba. El era asistente de sonido y trabajaba con Diumenjo, también hacía el revelado. Lo que se filmaba iba inmediatamente al laboratorio. Hasta hacíamos las fotos de las carteleras. Todo se hacía ahí.

Hemos conversado con el señor Barrionuevo y nos contó que la primera cámara que usaron fue una Ascania.

Primero fue una Ascania y luego una Bell and Howell. La Ascania trabajaba a manivela. He manejado todo tipo de cámaras, una Mitchell y la Arriflex que es la cámara normal que se emplea en todo el mundo. Todas las cámaras son iguales. Se manejan como un automóvil. En algunas tienes el cambio aquí, en otras allá. La diferencia está en el encintado, en el tipo de *magazine* que usa. He manejado también una cámara Pathé. La Pathé la tiene ahora Listenschneider, [4] el dueño de "Lima Films", pero ya nadie usa

---

[4] Ernesto Listenschneider. Propietario de "Lima Films Sociedad Anónima". Produjo la película *Interpol llamando a Lima* (1969).

manivela. Luego se usaron las de cuerda que duraba ocho o diez metros y después había que darle cuerda de nuevo. No había trípode.

¿Cómo se hacían las tomas fijas?

Adaptamos una barra que nos servía de trípode.

¿Uds. hicieron la adaptación?

Sí. Mire a nosotros como criollos no nos gana nadie. Nosotros comenzamos a trabajar —seguro que ya se lo ha dicho Barrionuevo— en una carpa de circo, el circo "Osambela", que quedaba en Chacra Colorada. Trabajábamos aprovechando la luz del día. Después usábamos una batea, dos bombas de mil quinientos wats, de esas grandazas y la batea la convertíamos en un reflector.

¿Después les llegó una mejor infraestructura?

No cambió mucho. Claro que ahora es distinto. Hay cualquier cantidad de equipos. Por eso yo veo ahora una película y digo no es posible. En el treintaiséis y treintaisiete hemos hecho películas parejas sin tanta cosa. Cómo es que ahora salen tan malas películas. Hay muchas películas que no puedo ver. Me salgo. Yo tengo muchos alumnos que ahora están haciendo películas. Yo he sido profesor de la Universidad de Lima.

8.3 Noticias por encargo a siete mil soles metro

Hablemos de los noticiarios. ¿Qué noticias se filmaban?

En "Amauta" se hacía reportes, la llegada de los políticos, desfiles de modas, desfiles militares. También cosas del extranjero, pero éste era material atrasado. Después, en 1941, se promulgó una ley de apoyo al noticiario. Se deducían de los impuestos: cinco centavos de la platea y dos de la cazuela. El Ministerio de Gobierno nos llamaban. Nos decían qué teníamos que filmar. En esa época estaba "Huascarán" que nació de "Amauta Films" que ya había desaparecido, "Nacional Films", "Leo Films" [5] y "Perú Sono-Films"; en total cuatro productoras.

¿Todas dedicadas a noticiarios?

Sí. Un noticiario por semana cada uno. Se repartía el trabajo. Esto fue en la década del cuarenta en adelante. Yo fui el primero que hice notas para la "Nacional Films", sobre el Ministerio de Guerra, la colocación de la primera piedra de la Basílica de Santa Rosa de Lima.

¿Qué duración tenían los noticiarios?

Todos eran de nueve o diez minutos. Tenían un promedio de seis u ocho notas.

¿Todas en Lima?

---

[5] "Leo Films". Empresa productora de noticieros durante el ochenio de Odría (1948- 1956), de Víctor León. Producían al igual que "Nacional Films" y "Huascarán Films" el *Noticiero Perú.*

No. Nosotros íbamos a las provincias. Todo se tenía que hacer muy rápido y como se revelaba aquí mismo, todo salía al día. A veces teníamos la suerte de filmar dos noticiarios en una semana.

¿Cómo recibían las empresas el impuesto para el noticiario?

El impuesto era para el Ministerio de Gobierno. El Ministerio nos pagaba a nosotros por metros. No me acuerdo exactamente si era siete o nueve mil soles. Con esa cantidad vivíamos tranquilos.

8.4 La experiencia profesional cruza las fronteras

¿En que época trabajó en México?

Yo he trabajado del cuarentaiséis al cuarentaiocho. No extrañaba al Perú. El ambiente era igual. Había mucha hermandad. Es muy difícil entrar a México a trabajar, pero al que entra y se sindicaliza, le va muy bien. Allá no hay política. Al sindicato le hacen tanto caso como al patrón. Allá el productor le dice al sindicato, por ejemplo, "esta película va a costar tres millones de pesos", al sindicato se le paga semanalmente y si falta el dinero, el sindicato lo pone, hasta que la película termine. Una vez que termina, la primera plata que se cobra es para el sindicato.

¿En qué productora trabajó?

Primero estuve trabajando en los "Laboratorios cinematográficos mexicanos". El director se llamaba Francisco —Pancho— Gómez. Después trabajé en los "Estudios Plaza" y "Sono Art". Ahí trabajaba también Juan Araníbar como ingeniero de sonido.

¿Cómo se decidió a ir a México?

Bueno, aquí en Perú hicimos una primera película en color llamada *Costa peruana*, fue muy mala. Un productor chileno se llevó una copia de la película a Guatemala. Hubo un concurso para hacer dos documentales, este productor obtuvo el primer premio y tuvo la gentileza de llamarme por teléfono y luego un cable pidiéndome viajar a Guatemala a hacer un documental. Le respondí que sí y al día siguiente me envió los pasajes. Esto fue un día miércoles y yo tenía que viajar un viernes. Entonces empecé a correr para sacar el pasaporte y salí a Guatemala. Hicimos dos documentales. Yo nunca había filmado en cinemascope y era muy diferente a lo que había hecho hasta entonces. Luego viajamos a México y ahí tenía un amigo que me dijo en media hora cómo se operaba el cinemascope, filmamos, luego revelamos y todo salió bien.

Después de estos viajes —1948 y 1950— me quedé en Perú porque se empezaron a hacer algunos largometrajes. Como *La Lunareja* de la Asociación de Artistas Aficionados con la "Nacional Films". El jefe de producción era el señor Herman pero se murió de uremia en Puno cuando estaba trabajando. Al fallecer éste, Barrionuevo pasó a ser jefe de producción.

¿Cuántas películas se hicieron en la "Nacional Films"?

Tres. *La Lunareja, Cómo atropellas Cachafaz* y *Una apuesta con Satanás*. *Cómo atropellas Cachafaz* la empezó a dirigir Venancio Rada y la terminó César Miró.

¿Que fortuna corrieron estas películas?

Económicamente no muy bien. A duras penas lograron recuperar su capital. No hubo ganancias.

¿Con *La Lunareja* también sucedió igual?

Con *La Lunareja* les fue bien. La actriz principal era Marita Checa y el galán Ricardo Roca Rey. La dirigió Bernardo Roca Rey [6] y el decorador fue Carlos Roca Rey.

¿Fue un asunto familiar?

Sí, familiar. Todos eran de la Asociación de Artistas Aficionados. También estaban los hermanos Estrada, que eran los dueños de "Publicidad causa". [7] Gente de dinero. Reunieron capital y dijeron vamos a hacer una película, pero no con fines lucrativos sino por hacer una película. La exhibieron y tuvieron éxito. Fue la primera película nacional que se estrenó en el "Cine Metro". El tema de la película fue sacado de de las *Tradiciones peruanas* de Ricardo Palma.

¿Qué hizo Ud. después de Nacional Films?

Después trabajé con Carlos Ratto en 1941 y 1942. Hice la primera coproducción peruano-argentina *Armiño negro*, con la "Argentina Sono Films". La dirigió Hugo del Carril. Pero esto fue antes de la "Nacional". Los estudios Ratto eran muy grandes y buenos.

Pero se hicieron pocos largometrajes. Esta coproducción ¿fue realizada con capitales peruanos?

No. El señor Ratto era el productor y dio el apoyo técnico y el material. Pero todo el personal técnico era

---

[6] Bernardo Roca Rey. Funda en 1938 la Asociación de Artistas Aficionados. Escribió el guión y dirigió *La Lunareja*. Película que fue estrenada en 1945 en el "Cine Metro".

[7] Publicidad Causa. Primera agencia nacional de publicidad. Fue creada en 1943 por iniciativa del español Antonio Flores Estrada y Carlos Roca Rey.

argentino. Aquí se hicieron los exteriores, pero los interiores fueron hechos en Buenos Aires. Yo fui el único peruano en esta película y fui asistente de cámara.

¿Qué hizo después de los años cincuenta?

Yo sigo trabajando en cine. Sigo haciendo noticiarios. Tengo a mi cargo el *Noticiero Perú*[8] y trabajo con Telleria.

¿Pero ahora la producción es más espaciada?

Sí. Es más espaciada porque el noticiero ahora no es para el Estado. Es independiente. Nosotros conseguimos dos o tres clientes y hacemos propaganda indirecta, publicidad. Conseguimos una fábrica y hacemos un reportaje sobre esa fábrica. He terminado de hacer hace poco un largometraje que se llama *El sol de los muertos*, la dirige Jeff Musso, un cineasta francés. Yo hago la dirección de fotografía.

8.5 La universidad y los homenajes

Podría hablarnos de su experiencia docente

Yo he sido profesor de fotografía, cine e iluminación en la Univesidad de Lima. Cuando pasaron a ser Ciencias de la Comunicación yo me salí. Trabajé con el Dr. Desiderio Blanco,[9] una muy buena persona. Pero tuve que salir porque a mí no me gusta engañar a los alumnos. En una hora no se les puede enseñar nada.

[8] *Noticiero Perú*. Creado en 1949. Dirigido por Eduardo Tellería durante el ochenio de Odría (1948-1956).

[9] Desiderio Blanco. Semiólogo, educador y crítico de cine. Actual rector de la Universidad de Lima y ex-decano de la Facultad de Ciencias de la Com,unicación de la misma universidad.

¿Cómo era el curso que Ud. enseñaba?

Se les enseñaba todo lo que era cine, cómo era una cámara, cómo deben cargar, descargar, todo lo que se puede hacer con una cámara. Como la Universidad no tenía laboratorio y yo sí (hacía documentales y comerciales) me traía a mis alumnos. No muchos sólo a algunos, unos cinco para hacer un comercial. Decía que eran ayudantes y listo. Les enseñaba a compaginar.

Ahora la Universidad de Lima tiene una infraestructura de cine: cámaras Arriflex, grabadoras Nagra, moviolas, etc. Ha mejorado mucho desde aquella época.

Yo fui de la idea de hacer noticiarios en la universidad y con el dinero que estos produjeran comprar maquinarias para Ciencias de la Comunicación, pero se opusieron. Ellos creyeron que yo quería hacer negocio porque tenía el laboratorio. Yo les dije que no, que lo hiceramos en otro laboratorio. Lo que yo quería era que mis alumnos practicaran. Yo he cumplido 50 años trabajando en cine, desde 1936 a 1986, y mis alumnos me dieron gran satisfacción. Me llamaron y me ofrecieron un almuerzo. También tengo una nota desagradable: nos invitaron a un homenaje, una charla a los pioneros y me dieron un diploma sin firma ni sello.

Debió de ser un olvido involuntario.

No, porque fue a los tres, a Barrionuevo, a Tellería y a mí: nos los dieron sin sello ni nada. Ese diploma fue de la Asociación de Cineastas. [10] Eso no está bien. El cinematografista no puede ser político ni religioso. Yo puedo ser

---

[10] Homenaje de la Asociación de Cineastas del Perú a los pioneros del cine nacional, realizado en 1987 en el auditorium Raymondi.

católico o protestante, pero yo a la hora de filmar, filmo. Puedo ser comunista, pero si tengo que filmar, filmo. Yo a mis alumnos les he dicho, si van a ser cinematografistas, olvídense de esas cosas: religion y politica. Hay una prueba de esto. La mejor película que filmó Cecil B. de Mille fue *Los diez mandamientos* y éste era judío, sin embargo hizo una película religiosa cien por ciento. El cinematografista debe vivir del momento.

Eduardo Tellería

Nació en Lima. Su primer contacto con el cine se da en 1936 como controlador de películas en "Cinematografía Heraldo". En 1938 ingresa a "Amauta Films" como administrador. Luego trabaja como asistente de compaginación en "Huascarán", hasta que en 1954 ésta se transforma en "Filmaciones Trullen-Tellería" donde realiza 450 noticiarios y casi 200 documentales.

Tellería además fue presidente de la Asociación de Productores. Actualmente está al frente de su propia empresa, "Eduardo Tellería Producciones Cinematográficas", dedicada principalmente a los informativos (*Noticiero Perú*).

En esta entrevista él nos narra sus inicios en el cine, sus personales opiniones sobre las películas nacionales y su participación en el anteproyecto de ley que favoreció a la industria cinematográfica.

---

* Entrevista realizada el 13 mayo de 1987

9.1 A pesar de todo, las ilusiones perduran

¿Cómo se vinculó Ud. con la actividad cinematográfica?

Yo me inicié en 1936, cuando tenía diecisiete años. El cine ya era una industria. Tuve la oportunidad de trabajar en "Heraldo Films" (1937-1940). Vi como hicieron la película *EL último adios.* [1] Me gustó y me quedé. Entre 1934-1936 se hizó un largometraje. "Heraldo Films" era una productora que luego fue distribuidora de algunas películas argentinas. Posteriormente se formó "Amauta Films". Donde ingresé a trabajar como coordinador en la parte administrativa.

Mi jefe el señor Villarán ya había hecho algunas películas: *La bailarina loca*, *Esa noche tuvo la culpa*, [2] *Sangre de selva* y otras. Luego de tres años de trabajo se lograron hacer catorce o quince películas. Cuando esta empresa cerró se formó la productora "Huascarán" con el

---

[1] *El último adiós.* Película peruana producida por "Cinematografía Heraldo" (1936). Dirigida y escrita por Sigifredo Salas. El sonidista fue Diumenjo. La fotografía la realizó Trullen. Actuaron en los roles protagónicos Amalia Altabas y Rogelio Hernández.

[2] *Esa noche tuvo la culpa.* Película peruana producida por "Amauta Films" (1938). Dirigida por Villarán. Fotografía de Trullen, sonido de Diumenjo. Actuaron Carmen Pradillo y Pepe Soria.

mismo personal técnico. Ahí estaban el señor Carcovich,[3] Trullen y Aurelio Villagarcía quien puso el capital. Por esos días se filmó *Penas de amor*[4] y *A río revuelto*. Luego se contrató a José Dapello[5] para hacer noticiarios nacionales y comerciales.

¿Estas dos últimas películas eran comedias o dramas?

Eran comedias aunque tenían algunas escenas dramáticas. Esta empresa también hizo drama, pero esto no era comercial. Cuando se dio la ley del noticiario nacional nos dedicamos a hacerlos para reunir dinero y así poder solventarnos. También hicimos documentales.

¿Cuánto duró la época de los noticiarios nacionales?

Esto se inició en 1944. El decreto proponía que los noticiarios se financiazen en base al dinero recaudado en los cines. Duró unos doce años. Luego en el gobierno de Prado caducó este decreto y se dijo que se iba a reformular, pero nunca se hizo. Aquí ya no se hicieron noticiarios documentales hasta que salió la ley 19327 que autorizaba subvencionarlos con el porcentaje de la taquilla de los cines. Pero esto no se pudo hacer por un tiempo porque pedían muchas copias y la recaudación era poco.

---

[3] Carcovich. Empresario radial, formó la empresa "Parlante Bolivar y Cárcovich". En 1937 adquiere radio Grelland que más tarde se llamó Radio Lima. En 1942 se asocia con Antonio Umbert e Iván Blume y funda la "Compañía Peruana de Radiodifusión S.A." Además fue director gerente de "Huascarán Films".

[4] *Penas de amor*. Película peruana. Dirigida por Villarán. Protagonizada por Jorge Escudero y Ada Marvel. Producida por Huascarán Films (1942).

[5] José Dapello. Productor de noticieros. Fue socio de Carlos Ratto en la "Empresa Ratto Films" (1946). Posteriormente trabaja con Tellería y después de la ley 19327 organiza la primera distribuidora de cortometrajes.

Yo fui uno de los propiciadores de esa ley porque en 1960 me eligieron presidente de la Asociación de Productores que ahora se llama la Asociación de Cineastas. Propuse hacer un anteproyecto de ley para llevarlo al Congreso. Consulté con el doctor Roque Romero Cárdenas para que nos asesorara legalmente y a Robles Godoy para coordinar ideas. Gracias a Jiménez de Lucio —Ministro de Industria y Turismo del gobierno de Velasco— se dio la ley.

¿Cuándo siente que ha habido mayor actividad cinematográfica?

La época especial fue la de "Amauta Films", de 1937 a 1940. Se hicieron películas que si bien ahora pueden parecer deficientes, para la época estaban bien hechas. Quizá los argumentos eran sencillos, no muy ambiciosos pero estaban de acuerdo a la infraestructura que teníamos. Recuerdo que las cámaras tenían una lente muy dura; el laboratorio era de cubetas y para grabar una secuencia en la Plaza San Martín, por ejemplo, teníamos que llevar un equipo de sonido que era un tremendo armatoste, además se tenía que filmar en película de imagen y en película de sonido.

En los cuarenta ¿sólo se hicieron noticiarios, documentales?

Sí. Era la época de la guerra. Entre 1930 y 1940 se formaron varias compañías: "Nacional Films", "Proppesa", y se hicieron varias películas: *El niño de la puna, Santa Rosa de Lima,* [6] *El vértigo de los cóndores,* [7] *Cómo atrope-*

---

[6] *Santa Rosa de Lima.* Película peruana producida por "Cóndor Pacífico Films" en 1940. Dirigida por Pepe Muñoz. El sonido estuvo a cargo de Diumenjo.

[7] *El vértigo de los cóndores.* Película dirigida por Andrés Saa Silva. Protagonista Dalia Iñiguez. Producida por "Ollanta Films" (1939).

llas Cachafaz. Pero después todos desaparecieron y quedamos un pequeño grupo, la sociedad Trullen-Tellería. Trullen tenía una buena fotografía. Para la época era magnífica. Un buen pulso, buenos brazos para manejar la cámara. En esa época no existía trípode y él no usaba fotómetro, sólo se guiaba de su ojo, de su cálculo. El decía que tenía un "ojómetro". Era magnífico, yo lo admiraba muchísimo.

¿Cómo funcionó la industria cinematográfica entre 1950 y 1960?

. Prácticamente se paralizó. Lo que se hizo fue muy malo. El señor Roselló hizo *La muerte llega al segundo show.* El tenía un laboratorio que lo vendió en parte a "Nova". Tenía las mejores máquinas, pero hacía muy malas películas. Es decir, en la época trabajaba gente sin experiencia, sin saber nada. Sólo por aventurarse. Eso era un mamarracho. No se podía comparar con lo hecho en los treinta.

Es una lástima que no se haya continuado con esto porque hoy seríamos una gran industria en cine. Además creo que el que se filme acá y se procese en otros países no está bien, porque entonces ya no se es nacional. Se debió haber propiciado una escuela de técnicos donde existiese uno o dos laboratorios bien equipados para que el dinero no salga al exterior.

Tenemos entendido que aquí hubo un laboratorio a color.

Sí, hace unos años. Tenía mala organización. No sé que fue de las máquinas, seguro que ya no sirven.

¿"Amauta Films" era la única productora que tenía estudio?

Sí, en ese entonces sí. Después se formaron otras. Entre ellas estaba PROPPESA que hasta ahora tiene una

empresa distribuidora. Sus estudios quedaban en San Miguel. Ratto que trajo algunas máquinas y hasta contrató a un director italiano a quien mantuvo aquí por un año, pero no hizo nada, perdió todo y cerró.

Trullen y Ud. ¿formaron un archivo?

Sí. Pero yo conservo sólo algunas cosas porque nuestros negativos de noticiarios, documentales fueron vendidos cuando terminó el periodo de Odría. Recuerdo que en esa época filmé unos cuatrocientos documentales. Después hice el *Noticiero Perú* con Dapello y he llegado a doscientos o trescientos noticiarios, unos sesenta de ellos eran comerciales.

¿Qué piensa del actual cine nacional?

Creo que hay bastante entusiasmo por hacer cine. Lo que halago es el esfuerzo de Lombardi [8] y otros por procurarse dinero mediante documentales para así tener fondos para producir un largometraje. Yo valorizo esa forma de trabajo.

El problema de los cineastas actuales es que hacen sus películas pensando en obtener ganancias en el exterior sin preocuparse por el mercado interno.

Pienso que las películas deben ser de ambiente nacional, de tipo musicales, que jale al público. Porque, por ejemplo, *La fuga del chacal* [9] es para un tipo de público, pero tienen que hacerse películas para todos los

---

[8] Francisco Lombardi. Cineasta y productor peruano. Inicia sus producciones de largometrajes en 1976 con *Muerte al amanecer.* Ha recibido varios premios. El último por su película *Caídos del cielo* (1990).

[9] *La fuga del chacal.* Dirigida por Augusto Tamayo San Román y producida por "Inca Films".

públicos y le digo esto por nuestra propia experiencia. Nosotros hicimos *Gallo de mi galpón*, *El guapo del pueblo* y *Palomillas del Rímac*, [10] todas estas dieron plata acá. Porque eran musicales, cómicas de ambiente criollo y eso le gusta al público porque el pueblo peruano sigue siendo el mismo.

¿Ud. tuvo apoyo para hacer cine?

No, nunca lo he tenido ni tampoco lo he pedido. Nunca me he metido en líos con nadie. He vivido en línea porque quiero morir tranquilo. Para mí es gratificante que me den una línea en el libro que Uds. están escribiendo. Mi vida ha sido un trabajo pleno, decente y honrado. Por eso estoy aquí 51 años después que comencé a trabajar. No hay nadie que pueda decir que lo he engañado.

---

[10] *Palomillas del Rímac*. Película nacional producida por "Amauta Films" (1938). Dirigida por Sigifredo Salas. Protagonizada por María Manuela y Edmundo Moreau.

César Miró *

Hablar de César Miró es hablar de radio, de prensa, de cine. Es hablar de cultura. Activo propulsor de la radiodifusión de los años treinta, compuso populares valses como "Todos vuelven" y "Se va la paloma". Fue cantante, locutor, narrador de noticias y director. Como periodista, ensayista y escritor tiene en su haber la publicación de varios libros.

En cine dirigió dos películas: *Cómo atropellas Cachafaz* y *Una apuesta con Satanás*, ambas producidas por la "Nacional Films" en 1947; trabajó en doblaje y asesoría técnica en Hollywood y Buenos Aires; fue presidente de la junta de censura de películas; realizó comentarios cinematográficos en varios diarios locales; y publicó el libro *Hollywood, la ciudad imaginaria*. Una biografía del cinema (Hollywood, California, 1939). A fines de la década del cincuenta fue además uno de los principales gestores de la televisión nacional.

Pretender abarcar su larga trayectoria en una sola entrevista, sería una labor interminable por lo extenso de su itinerario. Es por ello que centramos esta conversación en el terreno cinematográfico.

188

* Entrevista realizada el 28 de abril de 1987

10.1 Todos vuelven : De Hollywood a Barranco

¿Cómo fue que Ud. incursionó en el cine?

Empezamos muy jóvenes. No podría precisar en qué momento fue, pero yo me metí en esta cosa del cine cuando fui a Hollywood la primera vez, esto fue por 1937 y comencé a meterme en los estudios a trabajar en pequeños papeles de extra, por ejemplo, para aprender. Porque era la única forma de entrar a un estudio y ver cómo se realizaba una filmación. Aprendí mucho, cosas que después no tuve la oportunidad de aplicar porque era muy difícil encontrar quien financiara una película.

¿Y cómo nació en Ud. ese deseo de conocer Hollywood?

Bueno, yo fui en realidad a Texas a una excursión Panamericana, de la cual yo era delegado. Se nos ocurrió desplazarnos a otro lugar y pensamos en Hollywood. Allí me quedé 3 años. Fue un poco por curiosidad y otro poco por necesidad. Me conecté con los estudios y conseguí muchas cosas. Pero yo no elegí Hollywood especialmente por el cine. Fue algo al azar.

Cuándo Ud. volvió al Perú, ¿se dedicó a la realización?

Bueno, cuando yo llegué a Lima, fui a Radio Nacional y me dediqué a hacer radio por muchos años.

Luego, hacia 1947, hice dos películas. Una cuyo argumento no sé quién empezó a escribirlo. Me la dieron cuando el proyecto ya estaba por terminar y la gente estaba contratada. Era la historia de un caballo llamado Cachafaz. Hicimos una película ambientada en el tema de las carreras, que se llamó *Cómo atropellas Cachafaz.*

Me contrató el productor de la "Nacional Films", Alejandro Salas. El me pidió que yo interviniera porque las cosas no estaban saliendo bien. Entonces yo continué con ese proyecto para salvar la inversión del productor, pero no pude elegir a la gente. Yo hubiera elegido otro personal, hubiera propuesto otras ideas para hacer un cine comercial. La idea era conciliar una cosa digna, un cine culto, con una cosa que llegue a todos los públicos, que es el ideal del cine.

Luego hice otra película con un argumento cuyo origen en realidad era una obra de teatro: *Una apuesta con Satanás*, el autor era Santiago Ontañón, quien vino al Perú con la compañía de Margarita Xirgú, un escenógrafo excelente, uno de los fundadores de la Escuela de Arte Escénico con Edmundo Barbero.

Un día conversando con Ontañón sobre las posibilidades de hacer cine me habló de esta comedia en tres actos que él había escrito. Me interesó y la hice película. Ahí trabajó un muchacho Alberto Aguirre que hizo de galán. Era buen mozo, no era actor profesional, pero tenía buena pinta. Se parecía a Errol Flynn, y lo hizo bien. Sarah Cabrera, una actriz cubana muy guapa, hizo el papel principal y Pablo de Madalengoitia tuvo también un papel.

Creo que la película tenía cosas muy buenas porque hicimos un sólo decorado en el estudio aprovechando todos los ángulos, todos los rincones, todos los posibles planos y luces.

¿Dónde se filmó esta película? ¿En qué estudios?

Fue en Barranco, en la "Nacional Films", una compañía que en ese momento era de propiedad del señor Sigifredo Salas. Eran unos estudios estupendos, con sets, con reflectores, con todo.

Luego se lo traspasó a Federico Uranga. Recuerdo que con él y con Pedro Valdivieso de camarógrafo hicimos un documental de toda la ruta Lima-Huancayo. Pedro Valdivieso tenía una cámara que pesaba como un ropero. Era increíble. Nos bajamos en Ticlio, a casi 5000 metros sobre el nivel del mar, y nos pusimos a filmar la nieve.

He hecho numerosos documentales. Uno de los que más me gusta, *El balcón de la libertad,* fue el primero que vi aplaudir en el cine. Era sobre el balcón de Huaura. Yo contaba entonces la historia de San Martín en Huaura, todos los recuerdos de ese momento, de 1820 a 1821. Ese documental fue premiado, fue aplaudido y fue olvidado, porque yo no sé qué se hizo. Lo hice con la historia del Himno Nacional, con una cantante que cantaba el Himno encarnando a Rosa Merino. En fin, era una cosa muy cuidadosa un documental que tuvo una especial singnificación hace muchos años.

¿Qué pasó después, continuó dedicándose al cine?

Sí, pero volví a Hollywood. Ahí estuve asesorando, traduciendo, escribiendo argumentos.

La "Paramount" me contrató para ser asesor técnico de *El tesoro de los Incas,* [1] que hicimos en el Cuzco y terminamos en Hollywood. En esa película cantó Ima Súmac. Yo tengo un buen recuerdo de esa época, alrededor de 1954, porque generalmente al asesor técnico no le hacen caso y a mí sí me escuchaban.

---

[1] *El tesoro de los incas.* Producción americana filmada en el Perú estrenada con el título de *El secreto de los incas* en 1954, dirigida por Jerry Hopper. Con Charlton Heston, Robert Young, Ima Súmac.

¿Cuál es la función del asesor técnico?

El asesor técnico es el que está documentado sobre el tema. Para darle un ejemplo de la observación que hice a la película y que fue atendida: estábamos en Hollywood, habíamos filmado ya el Cuzco, Machu Picchu, y les pedí que no hicieran demagogia con los mendigos porque era una cosa deprimente, una cosa que le hacía daño al Perú.

Otro día, en Hollywood voy al estudio temprano, tenía que aprobar el set para una escena en la cual se suponía habían descubierto la tumba de un inca. En la tumba habían encontrado la cerámica incaica y unas varas de alcalde, es decir, lo que lleva el Varayoc. Pero yo les dije que esas varas eran castellanas. Ellos me respondieron que las habían visto en Pisac. En realidad eran unas varas que usaban los alcaldes castellanos, así que hice que las supriman porque eso no se puede encontrar en la tumba de un inca, y me hicieron caso.

Esta película, ¿tuvo éxito?

Sí. Charlton Heston era un guía de turistas norteamericanos en el Cuzco y se robaban un sol de oro que se había encontrado en la tumba del inca. Fue una película muy al estilo de Hollywood. Pero se hizo respetando el Cuzco, fue una extraordinaria propaganda, porque se filamaron escenas en Machu Picchu y en los grandes lugares del Cuzco. Fue una gran propaganda, un gran documental con un elenco muy bueno, actores de primera clase y técnicas estupendas.

¿Cómo fue que la "Paramount" lo contrató?, ¿tenía Ud. algún contacto previo?

No. Yo era director de la división de cultura del Ministerio de Educación de donde salió el Instituto Nacional de Cultura. Entonces ellos me pidieron algunas su-

gerencias. Yo la única observación que puse fue que respetaran la cultura peruana, que no hicieran una cosa que nos perjudicara. Yo tenía ese temor porque ya conocía Hollywood, muchas cosas han sido hechas por monederos falsos. Con eso hay que tener mucho cuidado. En este caso me escucharon. No creí que fuera mi obligación exigir un cine cultural, porque este no era el propósito de la "Paramount".

Yo me quedé en Hollywood y después pasé a trabajar a la "Columbia", donde tuve una oficina como traductor de diálogos. Traduje muchas películas, hice los subtítulos. Algunas muy buenas, muy famosas. Había una sobre un condenado a muerte que se defendió a sí mismo, se llamaba *El pabellón de la muerte*. Era un trabajo muy interesante, a veces difícil, como cuando tenían términos técnicos, como en este caso: términos jurídicos.

Era un trabajo agradable y muy serio. Fue una experiencia muy buena. Esos años en Hollywood fueron muy productivos.

Me dice que también escribió argumentos

Sí, en Hollywood vendí un argumento de una película *El cadillac amarillo* [2] protagonizada por Ingrid Bergman. Era la historia de un automóvil a través de todos los dueños que tuvo. Yo lo había situado en la vida norteamericana y el automóvil fue pasando por diferente manos, como automóvil de segunda, como auto preparado para las carreras de Indiannapolis, como automóvil de un agente viajero, todos los oficios hasta que cae en manos de un

---

[2] La película a la que hace referencia fue una producción británica titulada *El Rolls - Rayce amarillo* (*The Yellow Rolls-Royce*, 1965), dirigida por Anthony Asquith. Con Rex Harrison, Shirley Mac Laine, Ingrid Bergman, Jeanna Moreau, etc.

universitario de Los Angeles que se va a la guerra y muere, la madre recupera el automóvil y lo reconoce por un San Cristóbal que tenía en el tablero. La historia se inicia por 1929 ó 1930 en Nueva York, cuando el automóvil pertenecía a un importante personaje de un banco. Luego trasladaron la historia a Europa, desvirtuaron un poco el argumento, pero salió una cosa interesante. Yo le vendí esta historia a José Ferrer. [3]

También he asesorado películas en Buenos Aires: *Rosa de América*, una historia sobre Santa Rosa que hizo Delia Garcés. Esto fue para el estudio San Miguel de Buenos Aires donde trabajé muy a gusto.

Después de mi experiencia en Hollywood escribí un libro, *Hollywood, ciudad imaginaria* y se publicó en Los Angeles. Lo publicó una revista de México que tenía una editorial.

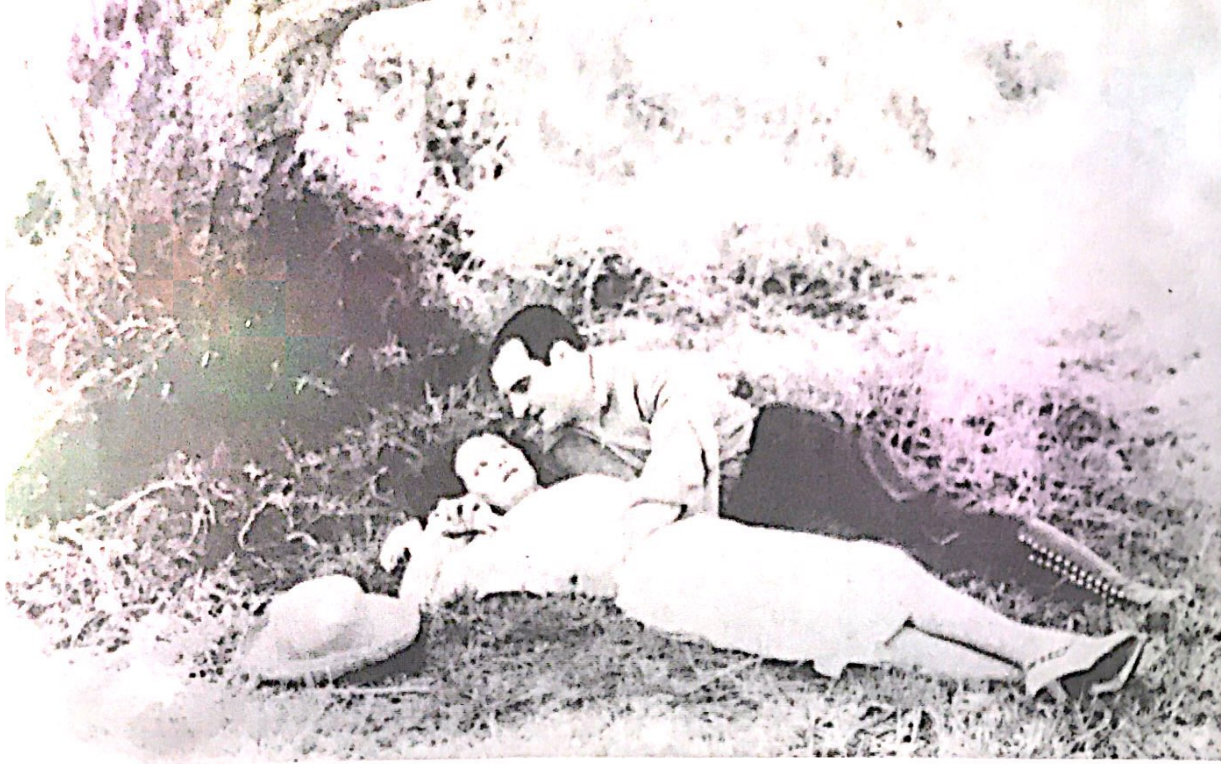
Luego he seguido haciendo cosas en Lima, pero ya no tan vinculado estrechamente al cine. Me dediqué a otras actividades. Me conquistó la televisión y me olvidé del cine, esa es la verdad. Yo soy uno de los fundadores de la televisión, en 1959 cuando empezamos en el Canal de Radio El Sol en la Av. Uruguay. La televisión me absorbió totalmente. En los últimos años he trabajado para ella y ya no he hecho más cine.

---

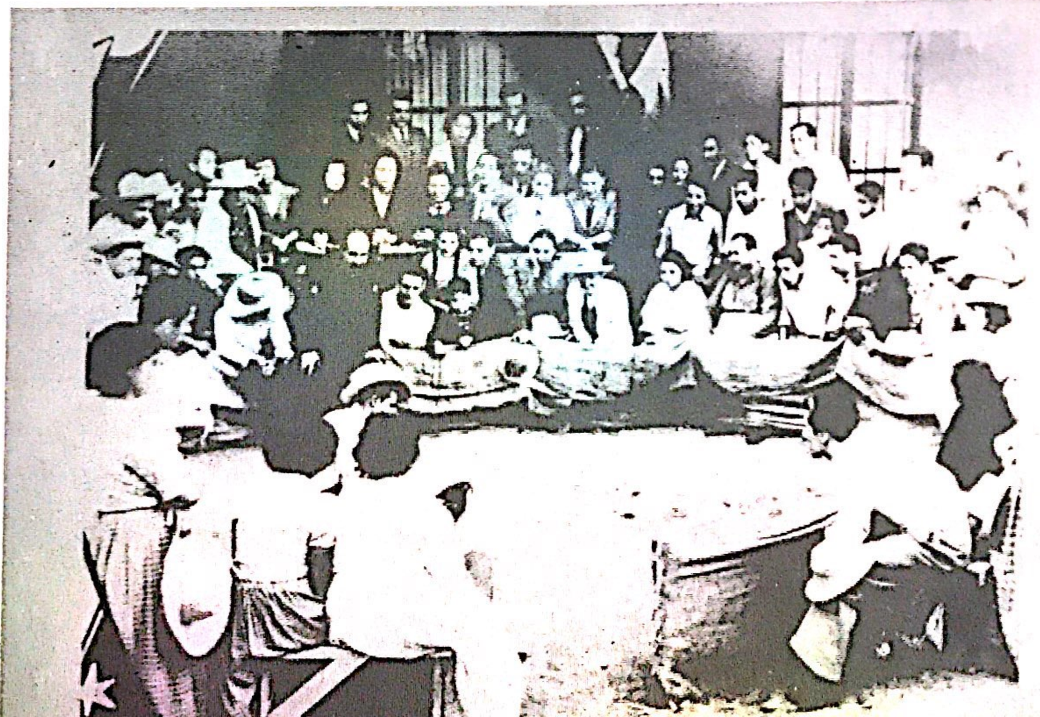
[3] José Vicente Ferrer y Cintrón. Actor y realizador puertorriqueño nacido en 1909. Como actor ha representado importantes personajes, tales como Carlos VII en *Juana de Arco* (1948), *Cyrano de Bergerac* en 1950, Toulouse- Lautrec en *Moulin Rouge* (1952). También dirigió algunas películas menores entre 1950 y 1962, la única destacable fue la versión del caso Dreyfus en la película *Yo acuso* (1958).



Técnicos y artistas de Amauta Films.
Sentados de izquierda a derecha: Armando Guerrini (actor), Gloria Travesí (actriz), Francisco Diumenjo (sonidista), Pedro Ureta (actor) y Antonia Puro (actriz).
De pie de izquierda a derecha: tres actores no identificados, Julio Barrionuevo (técnico), Manuel Trullen (camarógrafo), Jorge Torrico (técnico), Alex Valle (actor), Sigifredo Salas (director) y un dibujante apellidado Velasco.
(Foto: archivo Tellería)



La "época de oro" (1936 - 1948), intentó desarrollar un cine de géneros, muy al estilo de las películas mexicanas y argentinas de gran aceptación popular. Se produjeron melodramas, temas costumbristas e incluso un cine de gansters y contrabandistas criollos. En la foto superior, una escena de amor entre Carmen Pradillo y Alejo López en *Sangre de selva* (1937). Foto inferior, *Gallo de mi galpón* (1938) con José Luis Romero, Gloria Travesí y Edmundo Moreau
(Foto: archivo Tellería)

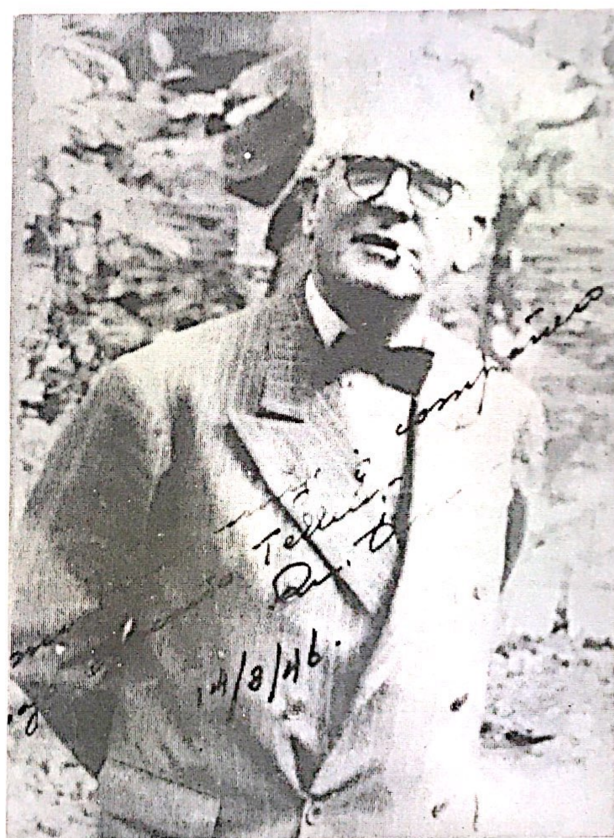




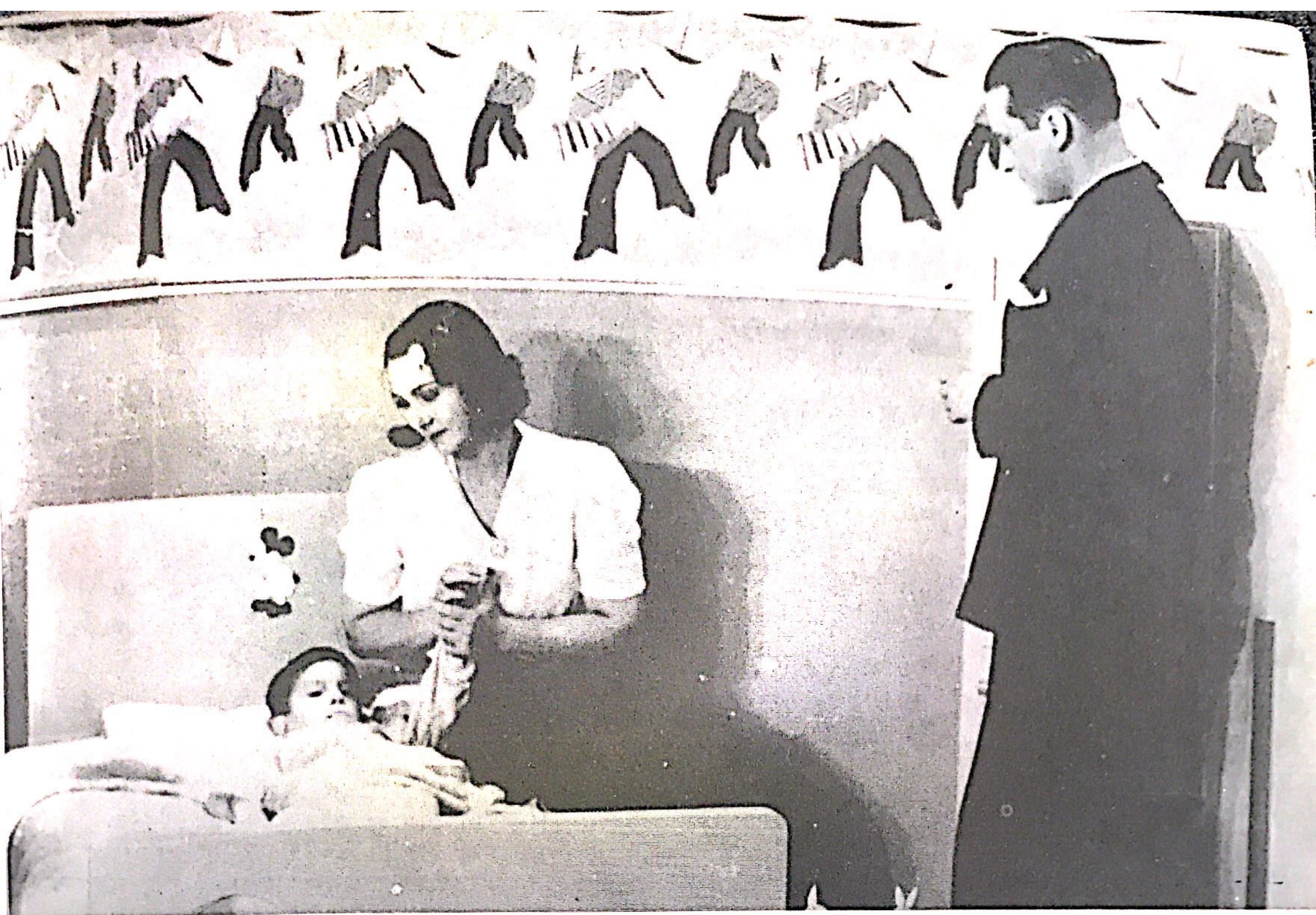
Una escena de la película *Barco sin rumbo* (1940) dirigida por Sigifredo Salas para Amauta Films. Aparecen: tendido en el suelo, Oscar Ortiz de Pinedo y a la derecha, con sombrero, Armando Guerrini
(Foto: archivo Tellería)



Apoyado en la columna, Sigifredo Salas, director de muchas de las películas de la "époc
de oro" d



Ricardo Villarán, otro de los directores cinematográficos que produjeron para Amauta Films varias películas en la década del 30



Venturita López Piriz, actriz de origen chileno
junto a Armando Guerrini, en una escena de
Almas en subasta (1938) de Sigifredo Salas
(Foto: archivo Tellería)

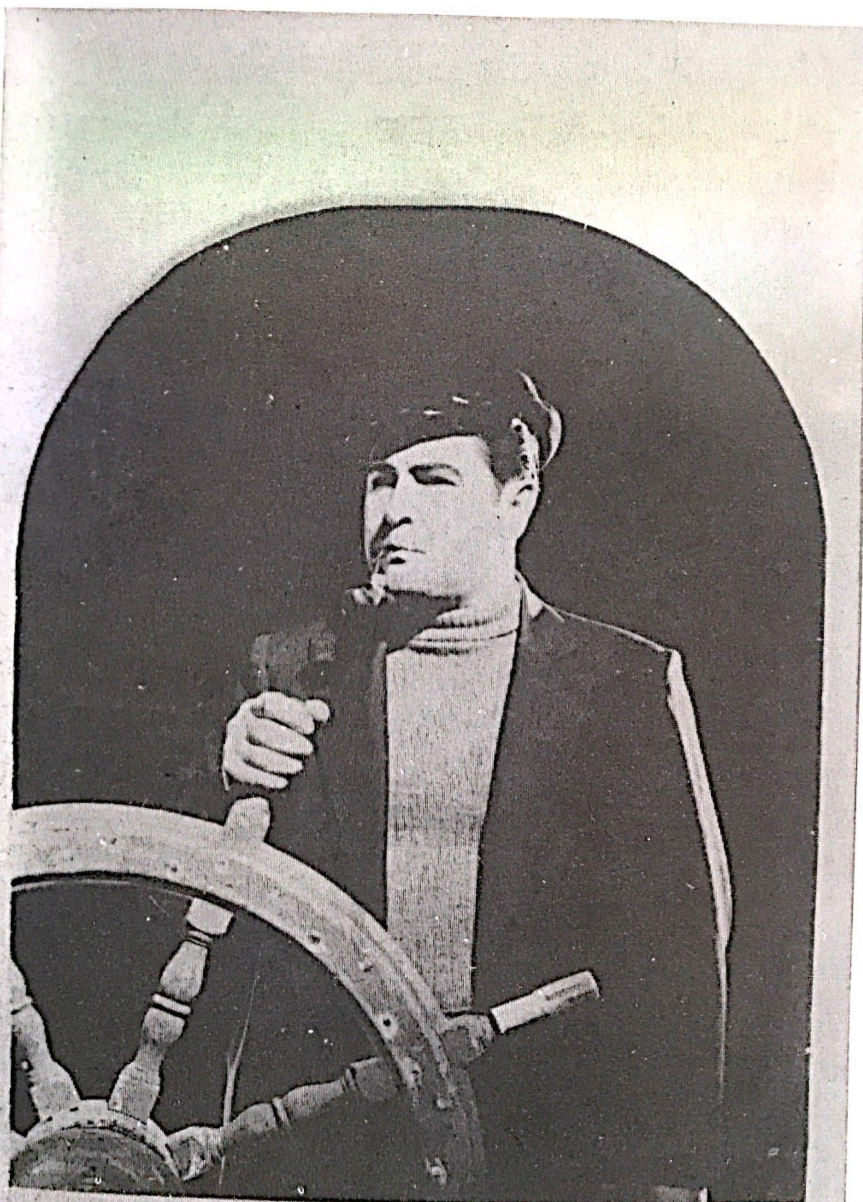


Una escena de la película *Tierra linda* (1939) dirigida por Sigifredo Salas. Aparecen de derecha a izquierda, Armando Guerrini, José Luis Romero, Pepe Soria y un extra



Un alto en el rodaje de *Tierra linda*. Se reconocen de izquierda a derecha (sentados): Pablo Varela la Rosa (productor y accionista de Amauta Films), Pepe Soria (actor), Washington Varela la Rosa (accionista), Clarita Ureta (actriz), Angelita Cobo (actriz), Gloria Travesí (actriz), Antonia Puro (actriz) y Francisco Diumenjo (técnico de sonido).
De pie: Manuel Trullen (camarógrafo), José Luis Romero (actor), Armando Guerrini (actor), Sigifredo Salas (director) y un señor apellidado Rojas (empleado)
(Foto: archivo Tellería)

Armando Guerrini en *Barco sin rumbo* (1940) de Sigifredo Salas, última película de Amauta Films en la cual participaron también Elvira Travesí y Alicia Lizárraga
(Foto: archivo Tellería)



Ricardo Roca Rey y María Rivera en una escena de *La Lunareja* (1946) dirigida por Bernardo Roca Rey y producida por la Asociación de Artistas Aficionados (Foto: archivo Pedro Valdivieso)



Parte del equipo técnico de *La Lunareja*. Se reconocen en la foto a Pedro Valdivieso, primero de la izquierda, Bernardo Roca Rey junto con María Rivera y en el extremo derecho a Julio Barrionuevo (Foto: archivo Pedro Valdivieso)



"EL CINE EN EL PERU"
Impreso en el
Departamento de Impresiones
de la
Universidad de Lima
Abril 1992

El cine en el Perú: 1897-1950 / testimonios es la primera parte de una investigación destinada a rescatar la memoria y la vivencia del espectáculo y la producción cinematográfica en el país a lo largo de nuestra historia.

Gracias al fecundo testimonio de Juan Mejía Baca, Angela Ramos, Enrique Cornejo Villanueva, Carmen Montoya, César Miró, Julio Barrionuevo, Pedro Valdivieso y Eduardo Tellería, entre otros, hoy podemos saber algo más de la Lima que recibió al cine durante la República Aristocrática, de cómo el cine inyectó una nueva moral social en una sociedad conservadora, de la expansión de este espectáculo a lo largo y ancho del país, de la relación de nuestros intelectuales y políticos con el cine, de la intención de crear un Hollywood criollo del subdesarrollo, de la relación público cinematográfico, clases sociales y barrios limeños y de muchos otros aspectos más que nuestros pioneros nos entregan a través del rico recuerdo de sus vivencias.

contra
texto